

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΘΕΜΑ:

Η Ambient μουσική: Ιστορικές καταβολές, εξέλιξη και σύγχρονες προσεγγίσεις, από τον Debussy μέχρι και τον Brian Eno.

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΗΣ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑΣ:

**Άννα Παπουτσή
Α.Ε.Μ. 1258**

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ:

Δανάη Στεφάνου, λέκτορας τμήματος

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΙΟΥΝΙΟΣ 2009

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

| | |
|----------|---|
| ΕΙΣΑΓΩΓΗ | 4 |
|----------|---|

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ:

Η εδραίωση της ambient μουσικής μέσα από τη προσέγγιση του Brian Eno.

| | |
|---|----|
| Εισαγωγή | 8 |
| Brian Eno: μουσικό υπόβαθρο και μουσικές επιρροές. | 12 |
| Ο ήχος της ambient. | 16 |
| • <i>Music for Airports</i> | 17 |
| • <i>The Plateaux of Mirror</i> | 19 |
| Η συνεργασία Brian Eno και Robert Fripp: <i>No Pussyfooting</i> . | 20 |

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

Επίδραση της μουσικής των μινιμαλιστών στην ambient μουσική

| | |
|---|----|
| Εισαγωγή | 23 |
| La Monte Young | 26 |
| Terry Riley | 29 |
| Steve Reich | 33 |
| Philip Glass | 35 |
| Στοιχεία της μίνιμαλ μουσικής στην ambient μουσική. | 38 |

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

Από την ηλεκτρονική μουσική, στο φυσικό ήχο των χώρων: John Cage.

| | |
|---|----|
| Εισαγωγή | 40 |
| Τεχνολογικές εξελίξεις που χρησιμοποιήθηκαν στην ambient μουσική. | 43 |
| <i>Muzak</i> : προάγγελος της ambient μουσικής. | 45 |
| Αλληλεπιδράσεις των ήχων με το περιβάλλον. | 48 |
| Η έννοια της σιωπής στον Cage: εξετάζοντας το 4'33''. | 51 |
| Πρώιμα έργα για πιάνο: <i>A room, In a Landscape, Dream</i> . | 53 |

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

Απαρχές της ambient μουσικής: Claude Debussy, Erik Satie.

| | |
|--|----|
| Εισαγωγή | 57 |
| Η απλότητα του Satie: <i>Trois Gymnopedies, Trois Gnossiennes</i> . | 60 |
| <i>Vexations</i> : η αισθητική των επαναλήψεων. | 63 |
| Η λειτουργικότητα της ambient μέσα από τη <i>Musique d'ameublement</i> . | 66 |
| Η σχέση της μουσικής του Debussy με το περιβάλλον. | 69 |
| Από τη 'μουσική της υπαίθρου' της Ιάβας, στη μουσική του Debussy: <i>Pagodes</i> . | 71 |
| Μουσική έξω από τις αίθουσες συναυλιών. | 75 |
| | |
| ΕΠΙΛΟΓΟΣ | 78 |
| | |
| ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ | 82 |
| | |
| ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ | 85 |
| | |
| ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ | 86 |

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Βασικός στόχος της παρούσας εργασίας είναι η όσο το δυνατόν πληρέστερη παρουσίαση και επεξήγηση του όρου ambient και της μουσικής αυτής. Αυτή η εργασία δεν έχει σαν σκοπό την ιστορική ή συγκριτική ανάλυση των επιμέρους κατηγοριών και ειδών της μουσικής. Παρ' αυτά, στο δρόμο για την έρευνα της ambient, υπάρχουν πολλοί σταθμοί που έθεσαν τις βάσεις για το είδος αυτό και άλλοι πάλι σταθμοί που το καθιέρωσαν και το εξέλιξαν. Συνεπώς, κρίθηκε σκόπιμο να παρουσιαστεί, σαν ένα πρώτο βήμα στην προσπάθεια εξιστόρησης της εξέλιξης της ambient, μια ανάλυση του όρου αυτού τόσο σε ιστορικά όσο και σε εννοιολογικά πλαίσια.

Παρ' όλο που ο όρος πρωτοεμφανίστηκε το 1975 από τον Brian Eno, για τον οποίο θα γίνει εκτενή αναφορά, οι ρίζες για το είδος αυτό πρέπει να αναζητηθούν πολύ πιο πριν. Η ambient σαν όρος σημαίνει *περιβάλλον*. Αναφέρεται συνεπώς στο χώρο που περιβάλλει ένα σώμα και σε ό,τι περιλαμβάνει ο χώρος αυτός την εκάστοτε στιγμή, ακόμα και ήχους. Μέχρι τον 19ο αιώνα στην Ευρώπη, το περιβάλλον, δηλαδή οι ανθρώπινες κοινωνικοπολιτικές αντιλήψεις, όριζαν τη μουσική που θα παίζοταν στους διάφορους χώρους. Αυτό που διαφοροποιεί την ambient μουσική από τη μουσική του 19ου αιώνα, είναι πως η μουσική πλέον είναι ικανή η ίδια να ορίσει ένα περιβάλλον. Είναι ανεξάρτητη, απελευθερωμένη και έξω από τις καθιερωμένες κατηγορίες και συστήματα. Όπως θα διαφανεί στα κεφάλαια που ακολουθούν, η πορεία γι' αυτού του είδους τη χειραφέτηση ήταν σταδιακή και όχι απαραίτητα γραμμική. Μια πρώτη ιστορική αφορμή δόθηκε το 1889, όταν στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά πολιτισμικά προϊόντα και εμπορεύματα, μεταξύ των οποίων και μουσικές από διάφορες χώρες της Ανατολής. Οι αιθέριοι ήχοι από τις ορχήστρες Gamelan, του Μπαλί και της Ιάβας, και τα εξωτικά στοιχεία έδωσαν στο δυτικοευρωπαϊκό κοινό νέα ερεθίσματα για προβληματισμό πάνω στην ίδια την ύπαρξη και την έκφραση της δυτικής μουσικής.

Το 1975, ο Brian Eno είχε αρχίσει να μιλά σε συνεντεύξεις τύπου σχετικά με την προοπτική της προώθησης της μουσικής σε επιλεγμένα περιβάλλοντα, 'θα μπορούσαμε να τη χρησιμοποιήσουμε απλώς για να *χρωματίσουμε* το περιβάλλον ή για να τροποποιήσουμε τη διάθεση μας με σχεδόν υποσυνείδητο τρόπο'. 'Ένα *περιβάλλον* ορίζεται ως μια ατμόσφαιρα ή μια περιρρέουσα επιρροή, ένα *επίχρυσμα*', έγραψε ο Brian Eno στις σημειώσεις του εξωφύλλου στο δίσκο του *Music for Airports*. Η μουσική ambient ορίζεται ως περιβαλλοντική μουσική και έχει την

πρόθεση να προκαλέσει την ηρεμία και να δημιουργήσει ένα χώρο στον οποίο να μπορεί κάποιος να σκέφτεται, κατέληγε ο Εno. Η μουσική ambient πρέπει να έχει τη δυνατότητα να προσφέρει πολλά επίπεδα προσοχής κατά την ακρόαση χωρίς να ενισχύει κάποιο συγκεκριμένο. Πρέπει να είναι τόσο ενδιαφέρουσα όσο και αγνοήσιμη.¹

Ambient μουσική μπορεί να είναι η σιωπή, ο θόρυβος, μπορεί να είναι οι αιθέριοι ήχοι της φύσης που διαχέονται στο χώρο ενώ ο ακροατής περιπλανιέται, μπορεί να είναι οι ηχογραφημένοι ηλεκτρονικοί ήχοι που δημιουργούν μια ατμόσφαιρα, οι επαναλαμβανόμενες λεπτές στρώσεις ήχου που διαμορφώνουν μια αισθητηριακή, ακόμα και αισθησιακή, μουσική γλώσσα. Ο Brian Eno² αναφέρει την επιρροή που άσκησαν στην ambient, η μουσική και οι ιδέες των αμερικανών μινιμαλιστών, οι οποίοι με τη σειρά τους είχαν επηρεαστεί από μουσικές εκδηλώσεις της Ινδίας, του Μπαλί, της Ιάβας και άλλων εξωτικών³ χωρών. Η μινιμαλιστική μουσική εμφανίστηκε στις ΗΠΑ στα μέσα της δεκαετίας του '60. Επηρεασμένη από διάφορα ρεύματα, στα οποία θα γίνει εκτενής αναφορά, η μινιμαλιστική μουσική είναι απλή και κατανοητή. Η έννοια του έργου τέχνης αντικαθίσταται από την έννοια της διαδικασίας, προγραμματισμένης ή αυθόρμητης, μεγάλης σε διάρκεια. Λίγα ρυθμικά και μελωδικά σχήματα σε επαναλήψεις, όχι όμως στατικές αλλά με μικρές παραλλαγές και ανεπαίσθητες ρυθμικές μετατοπίσεις.⁴

Η ambient είναι κάτι πέρα από μουσική. Είναι μια κατάσταση που μέσα στο πέρασμα των χρόνων εξελίσσεται γιατί εξελίσσεται και ο ανθρώπινος νους, η τεχνολογία, οι κοινωνικές και πολιτιστικές ανάγκες και το περιβάλλον στο οποίο κινείται. Είναι μια διαρκής αναζήτηση καταστάσεων για εξύψωση των αισθήσεων. Η πορεία που ακολουθήθηκε στην παρούσα εργασία έχει ως αρχή τον Brian Eno, με την δημιουργία της ambient ως ένα αυτόνομο είδος μουσικής και ακολουθεί μια αναδρομή σε προγενέστερα είδη μουσικής και συνθέτες μέσα από τα οποία μπορούν να εντοπιστούν σποραδικά κάποια στοιχεία της ambient μουσικής, έστω και σε πρώιμο στάδιο. Ο όρος ambient στη μουσική επινοήθηκε από τον Brian Eno

¹ Toop David, *ωκεανός του ήχου: αιθέριες συνομιλίες, περιβαλλοντικοί ήχοι & φανταστικοί κόσμοι*, μετ. Ηρακλής Ρενιέρης, εκδ. Ακτή – Οξύ ΕΠΕ, Αθήνα 1998. Σελ. 23. Τα λόγια αυτά εμπεριέχονται στο βιβλιαράκι του δίσκου *Music for Airports*, ο οποίος είναι ο πρώτος από μια σειρά τεσσάρων δίσκων ambient του Brian Eno και έχει γραφτεί το 1978.

² Toop David, *ωκεανός του ήχου: αιθέριες συνομιλίες, περιβαλλοντικοί ήχοι & φανταστικοί κόσμοι*, μετ. Ηρακλής Ρενιέρης, εκδ. Ακτή – Οξύ ΕΠΕ, Αθήνα 1998. Σελ. 29.

³ Λέγοντας 'εξωτισμός' εννοούνται οι χώρες με διαφορετική κουλτούρα και μουσική αντίληψη από αυτή των δυτικοευρωπαϊκών χωρών και της Αμερικής.

⁴ Michels Ulrich, *Άτλας της μουσικής*, τόμος 2^{ος}, πρωτότυπη έκδ. D.T.V. & Barenreiter (1985), μετάφραση και μουσικολογική επιμέλεια Ι.Ε.Μ.Α., εκδ. Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995. Σελ. 559.

προκαλώντας τη θεσμοθέτηση ενός ολόκληρου είδους μουσικής. Παρ' όλα αυτά, καθώς προχωράμε προς τα πίσω στο χρόνο, μπορούμε να ανιχνεύσουμε αποσπασματικά μουσικά στοιχεία τα οποία μπορούν να λειτουργήσουν ως προάγγελοι της ambient μουσικής. Η επιλογή των συνθετών και των αντίστοιχων συνθέσεων τους, δεν έγινε με τυχαίο τρόπο, αλλά έγινε με βάση ένα κοινό τους χαρακτηριστικό: η ιδιαίτερη σχέση που είχε η μουσική τους με το περιβάλλον και το χώρο. Έτσι λοιπόν, περιστρεφόμενοι γύρω από την έννοια του 'περιβάλλοντος', είναι λογικό να θέσουμε σαν αφετηρία της πορείας προς την ambient, τον Debussy. Ποτέ μέχρι τότε το περιβάλλον δεν έπαιξε τόσο ενεργά ρόλο στη μουσική σύνθεση. Μέχρι τότε, για παράδειγμα στην Αναγέννηση ή στο Μπαρόκ, οι συνθέτες προσπαθούσαν να μιμηθούν κάποια στοιχεία της φύσης, για παράδειγμα το κελάδημα των πουλιών. Ο Debussy προσπάθησε με τη μουσική του να παράγει μουσικά περιβάλλοντα σε αρμονία και ισορροπία με τη φύση και όχι απλά να μιμηθεί κάποια στοιχεία της.

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι, από τη μια μεριά να γίνει πλήρως κατανοητή η έννοια της ambient μουσικής έτσι όπως την όρισε ο Brian Eno και από την άλλη να γίνει μια διερεύνηση στα σημαντικότερα σημεία τα οποία λειτούργησαν σαν προάγγελοι της, από τον Debussy μέχρι και τον Eno. Γι' αυτό λοιπόν και η εργασία ξεκινάει με αναφορά στον Brian Eno και στο τρόπο με τον οποίο σκεφτόταν αυτό το καινούριο είδος μουσικής. Η διερεύνηση μερικών αντιπροσωπευτικών ambient κομματιών του Eno θα μας βοηθήσει να καταλάβουμε με περισσότερη λεπτομέρεια τη σημασία της ambient μουσικής και τον τρόπο κατασκευής της, ενώ επιπλέον θα λειτουργήσει σαν βάση πάνω στην οποία θα στηριχθεί η περαιτέρω έρευνα που έχει να κάνει με τον συσχετισμό της με προγενέστερα είδη μουσικής.

Όπως προαναφέραμε, η ambient μουσική δεν είναι ένα είδος που εμφανίστηκε ξαφνικά. Το έδαφος ήδη προετοιμάζονταν από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα με τον Debussy. Υπάρχουν πολλοί τρόποι με τους οποίους θα μπορούσε να δομηθεί η παρουσίαση αυτών των στοιχείων. Στη περίπτωση μας επιλέχθηκε η δομή της αντίστροφης χρονολογικής αφήγησης. Ο Brian Eno και η μουσική του αποτελεί κατά κάποιο τρόπο τον πυρήνα σε αυτό που ονομάζεται 'ambient' μουσική. Όσο περισσότερο απομακρυνόμαστε από αυτόν τον πυρήνα, τόσο περισσότερο χαλαρώνουν οι δεσμοί των διαφόρων μουσικών ειδών με την ambient, με αποτέλεσμα να εντοπίζουμε όλο και λιγότερα κοινά χαρακτηριστικά. Έτσι λοιπόν, ξεκινώντας από τον πυρήνα, ανατρέχοντας βηματικά πίσω στο χρόνο, μπορούμε να το διαπιστώσουμε αυτό. Αυτή η λογική αποτέλεσε και το βασικότερο κριτήριο στην επιλογή αυτού του τρόπου δόμησης.

Έτσι, κοιτώντας προς τα πίσω, η περιήγηση για την ανίχνευση στοιχείων της ambient, θα μπορούσε να ξεκινήσει από τη μουσική των μινιμαλιστών συνθετών, όπως των La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich και Philip Glass. Ο ίδιος ο Eno, όπως θα δούμε στην πορεία, έχει επηρεαστεί πολύ από τη μουσική τους. Μπορούμε να εντοπίσουμε πολλά κοινά χαρακτηριστικά με την ambient μουσική, κάτι που μας ωθεί να συμπεράνουμε ότι η μίνιμαλ μουσική βρίσκεται πιο κοντά από κάθε άλλο παρελθοντικό είδος, στην ambient. Εξετάζοντας κάποια χαρακτηριστικά έργα των μινιμαλιστών συνθετών μπορούμε να αντλήσουμε πολύτιμες πληροφορίες για τη σχέση των δύο αυτών ειδών (ambient-minimal). Η ανάπτυξη της τεχνολογίας και η χρήση ηλεκτρονικών ήχων είναι αναπόσπαστο κομμάτι της ambient μουσικής γιατί κατά κύριο λόγο αποτελεί το κατασκευαστικό της μέσο. Επιπλέον, η αναπαραγωγή των ήχων αυτών μέσω ηχείων τα οποία είναι τοποθετημένα στο χώρο, είναι στοιχείο, που όπως θα δούμε αργότερα, έχει μεγάλη σημασία για την επίτευξη του στόχου της. Η έλλειψη αναγνώρισης της ηχογόνου πηγής και των ήχων, κάτι που επιτυγχάνεται με τη χρήση της ηλεκτρονικής μουσικής και της τεχνολογίας (ηλεκτρονικοί ήχοι παιγμένοι από CD και άλλα παρόμοια μέσα), σε αντίθεση από μια συναυλία όπου οι οργανοπαίκτες είναι τοποθετημένοι σε συγκεκριμένες θέσεις και αυτόματα προκαλούν την προσοχή των ακροατών, είναι ένα από βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα της ambient μουσικής. Οι νέοι τρόποι παραγωγής ήχων και οι νέοι τρόποι μουσικής ακρόασης μπορούν να εντοπιστούν και σε προγενέστερα είδη μουσικής και συνθέτες όπως για παράδειγμα στον John Cage. Η ιδιαίτερη σχέση του Cage με το περιβάλλον, τον καθιστά ένα σημαντικό σταθμό σε αυτή την αντίστροφη περιήγηση. Όπως θα δούμε και μέσα από χαρακτηριστικά έργα του, ο Cage έδωσε τη δυνατότητα στο περιβάλλον να ενσωματωθεί στο περιεχόμενο των συνθέσεών του. Κάθε ήχο γύρω του τον αντιμετώπιζε σαν μουσική, δίνοντας τη δυνατότητα σε αυτούς να λειτουργούν σαν μια διαρκή μουσική υπόκρουση στη καθημερινή ζωή, μια και οι ήχοι στο περιβάλλον ποτέ δε σταματούν να υπάρχουν. Συνεχίζοντας την αντίστροφη περιήγηση δε θα μπορούσαμε να προσπεράσουμε τον Erik Satie, κατά τον οποίο ο πρωτοποριακός τρόπος αντιμετώπισης της μουσικής, στάθηκε πηγή επιρροής για τον John Cage. Όλος ο τρόπος ζωής του υποδήλωνε ένα πνεύμα φιλελεύθερο και οι συνθέσεις του είχαν άμεση σχέση με το περιβάλλον στο οποίο κινούνταν, με αποκορύφωση την *Musique d'ameublement*, κατασκευασμένη καθαρά για να κάνει τη διαμονή των ανθρώπων σε ένα χώρο πιο άνετη και εναρμονισμένη. Τέλος, για τους λόγους που προαναφέραμε, τελευταίος σταθμός στην αντίστροφη περιήγηση μας αποτελεί ο Debussy.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Η εδραίωση της ambient μουσικής μέσα από τη προσέγγιση του Brian Eno.

Εισαγωγή

Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Brian Eno, η ιδέα της ambient μουσικής προέκυψε με έναν κάπως περίεργο και συμπτωματικό τρόπο. Ενώ ανάρρωνε στο κρεβάτι μετά από ένα ατύχημα που είχε, τον επισκέφθηκε μία φίλη του, η Judy Nylon, φέρνοντας του ένα δίσκο με μουσική άρπας του 18ου αιώνα. Φεύγοντας, με δυσκολία επιχείρησε να βάλει το δίσκο να παίζει. Επιστρέφοντας στο κρεβάτι του, συνειδητοποίησε πως ο ενισχυτής ήταν ρυθμισμένος σε υπερβολικά χαμηλή ένταση και μάλιστα δεν λειτουργούσε ούτε η στερεοφωνία. Μην έχοντας τη δύναμη να σηκωθεί και να αλλάξει τις ρυθμίσεις του ενισχυτή, άφησε το δίσκο να παίζει σε αυτήν τη χαμηλή ένταση, κάτι που στάθηκε η αιτία να γεννηθεί η ιδέα ενός νέου τρόπου “περιφερειακής” μουσικής ακρόασης, η οποία τόσο φυσικά τίθεται σε λειτουργία, όπως όταν αντιλαμβανόμαστε τους ήχους της βροχής, ή άλλους ήχους του περιβάλλοντος. Η ένωση του απαλού ήχου της άρπας με αυτόν της βροχής που ακουγόταν στο χώρο, ενέπνευσε τον Eno στη δημιουργία αυτού του καινούριου είδους μουσικής.⁵

Σε αυτή την εισαγωγή θα γίνει αναφορά στα χαρακτηριστικά της ambient μουσικής έτσι ώστε λαμβάνοντάς τα υπ’ όψη στα επόμενα κεφάλαια, να γίνει μια ιστορική σκιαγράφηση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών που συνέβαλαν στη διαμόρφωση και καθιέρωση του είδους.

Ξεκινώντας την εξερεύνηση στα χαρακτηριστικά της ambient μουσικής, το πρώτο μπορεί να προκύψει εξετάζοντας το όνομά της. Ο όρος ‘ambient’ είναι ένα επίθετο που συνήθως μεταφράζεται σε λεξικά ως ‘περιβάλλουσα’ και χρησιμοποιείται για να περιγράψει την άμεση σχέση του ουσιαστικού που συνοδεύει, με το περιβάλλοντα χώρο.⁶ Αναφορικά με τη μουσική, η ‘ambient music’, είναι ένα

⁵ Marcus Tony, ‘AMBIENT: basic ambient story’, στο Peter Shapiro (ed.), *MODULATIONS: A history of electronic music, throbbing words on sound*, Caipirinha, New York 2000. Σελ.159. Η ίδια πληροφορία περιλαμβάνεται και στο βιβλίο του Mark Prendergast, *the ambient century: from Mahler to trance-the evolution of sound in the electronic age*, σελ.115.

⁶ *New Oxford American Dictionary* και το λεξικό που περιλαμβάνεται στην αρχική σελίδα του *m.gr* στο www.in.gr

είδος το οποίο σχετίζεται άμεσα με τον περιβάλλοντα χώρο από τον οποίο περικλείεται, αφήνοντας ανοιχτά τα όρια της αλληλεπιρροής μεταξύ των δύο. Επομένως είναι μουσική η οποία μπορεί να αντλεί τα στοιχεία της από τα στοιχεία του περιβάλλοντος ή μπορεί να διαμορφώνει η ίδια τα στοιχεία του περιβάλλοντος στο οποίο δρα. Άρα, υπό αυτή την έννοια, μπορούμε να πούμε ότι η ambient μουσική γίνεται μέρος του περιβάλλοντος και μπορεί να αντιμετωπίζεται όπως οποιοδήποτε αισθητηριακό ερέθισμα, για παράδειγμα ένας πίνακας ζωγραφικής, ο ήχος από ομιλίες, ή το φως σε ένα χώρο. Η ambient μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να δημιουργήσει μια συγκεκριμένη διάθεση στο χώρο, μια ατμόσφαιρα προετοιμάζοντας το χώρο για μια συγκεκριμένη δράση. Γι' αυτό και η 'ambient music' μπορεί να μεταφραστεί και 'ατμοσφαιρική μουσική'. Η μουσική σε άμεση σχέση με το περιβάλλον είναι κάτι που ενδιέφερε τους συνθέτες σχεδόν από πάντα και αυτό γιατί ο ήχος είναι ένα φυσικό φαινόμενο, που γίνεται αντιληπτό από ανθρώπους που βρίσκονται στον ίδιο χώρο, επηρεάζοντας και επαναπροσδιορίζοντας τη σχέση τους με το χώρο γύρω και ανάμεσα από αυτούς. Οι διαφορετικοί χώροι και τα ειδικά προσαρμοσμένα περιβάλλοντα μπορούν να εντείνουν τη δράση της μουσικής στους ακροατές, όπως παρατηρείται για παράδειγμα στην περίπτωση της εκκλησιαστικής μουσικής στο χώρο της εκκλησίας, ιδιαίτερα κατά την εποχή της αναγέννησης και του μπαρόκ. Η μεγάλη αίθουσα της εκκλησίας έχει την ιδιότητα να ενισχύει τον ήχο και να δημιουργεί αντήχηση και αντανάκλαση του ήχου από όλες τις μεριές του χώρου, δημιουργώντας μια επιπλέον ένταση κατά την ακρόασή της, βοηθώντας έτσι τους ακροατές να νοιώσουν ακόμα μεγαλύτερη συγκίνηση και σύνδεση με το θεϊκό στοιχείο. Πιο συνειδητά άρχισε να ερευνάται η σχέση της μουσικής με το περιβάλλον από τα τέλη του 19ου αιώνα και μετά, από τον Debussy και τον Satie, από όπου και θα αρχίσει και η παρούσα ιστορική έρευνα της ambient μουσικής.

Μέσα από τον παραπάνω ορισμό της ambient μουσικής, ότι δηλαδή μπορεί να είναι μέρος του περιβάλλοντος, πυροδοτώντας μια αλυσίδα από αλληλεπιδράσεις, απορρέουν διάφορα συμπεράσματα. Τα χαρακτηριστικά των ήχων της μουσικής αυτής ενσωματώνονται στο περιβάλλον, πράγμα που σημαίνει πως αποκτούν πολλά κοινά με τους ήχους του περιβάλλοντος. Στη κατασκευή της μουσικής μπορεί να χρησιμοποιηθούν προηχογραφημένοι ήχοι της φύσης, για παράδειγμα ήχοι 'βροχής' ή και ακαθόριστοι ήχοι αντικειμένων τα οποία βρίσκονται στο χώρο. Ο Cage, στο κομμάτι του 4'33'', δίνοντας γραπτή εντολή στον πιανίστα να κάνει απόλυτη ησυχία

για 4'33'', έδινε τη δυνατότητα στους ήχους του περιβάλλοντος να γίνουν μέρος της μουσικής του σύνθεσης.⁷

Σκοπός της ambient μουσικής είναι να συμπληρώνει ένα χώρο, όπως για παράδειγμα κάνει και η οπτική διακόσμησή του, χωρίς όμως να προκαλεί την προσοχή του ακροατή και να τον αποσπά από τον πρωταρχικό του στόχο. Για να επιτευχθεί αυτό, θα πρέπει η μουσική να ταυτίζεται αρμονικά με το χώρο, κρατώντας τις ισορροπίες μεταξύ των διαφόρων επιπέδων προσοχής. Η ένταση θα πρέπει να είναι τόσο χαμηλή ώστε πάντα να λειτουργεί σαν φόντο σε αυτά που συμβαίνουν στο χώρο και οι ήχοι της μουσικής αυτής θα πρέπει να προκαλούν όσο το δυνατόν λιγότερο την προσοχή. Επομένως η μουσική αυτή αποτελείται από ήχους, χωρίς στίχο, σχεδόν μη αναγνωρίσιμους, ήχους που ιδανικά δεν προκαλούν κανένα συνειρμό στο άκουσμά τους. Τέτοιοι ήχοι μπορεί να είναι οι ηλεκτρονικοί ήχοι. Η ανάπτυξη των ηλεκτρονικών μέσων παραγωγής ήχων έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στη δημιουργία καινούριων ειδών μουσικής, μεταξύ των άλλων και της ambient. Έλυσε τα χέρια των συνθετών στην υλοποίηση των πρωτοποριακών ιδεών τους, μαζί και αυτές του Εno.

Με την ανακάλυψη του τρόπου ηχογράφησης και αναπαραγωγής των ήχων, υπήρχε πλέον η δυνατότητα της εύκολης μετάδοσής της και η πρόσβαση σε αυτή έγινε πολύ πιο εύκολη. Η ανάπτυξη της τεχνολογίας και η εφεύρεση των δίσκων και αργότερα των compact discs (CD), κατέστησε εύκολη πλέον τη δυνατότητα να υπάρχει μουσική παντού, σε κάθε χώρο. Μέσω των επαναλήψεων που έχει τη δυνατότητα να παρέχει το μηχάνημα αναπαραγωγής, η μουσική αυτή μπορεί διαρκώς να υπάρχει στο χώρο, όπως και ένα έπιπλο απλά υπάρχει. Επομένως βασικό χαρακτηριστικό της ambient μουσικής είναι η απεριόριστη διάρκειά της, προερχόμενη από τη μεγάλη διάρκεια του κάθε κομματιού και τη δυνατότητα επαναλήψεών της. Η ambient μουσική υπάρχει στο χώρο σαν μέρος της διακόσμησής του, που όταν μπαίνει κάποιος σε αυτόν, στην αρχή παρατηρεί το χώρο με τα στοιχεία του, αλλά στη συνέχεια όταν οικειοποιηθεί το χώρο, παύει να δίνει σημασία γύρω του και επικεντρώνεται σε αυτό που είχε να κάνει όταν μπήκε στο χώρο. Η επαναληψιμότητα και η μεγάλη διάρκεια βοηθάει στο να χάνεται η αίσθηση της αρχής και του τέλους ενός κομματιού. Δεν έχει πλέον όμως σημασία σε πιο σημείο του κομματιού βρίσκεσαι όταν πρωτομπαίνεις σε ένα χώρο. Κατά συνέπεια χάνεται

⁷ Nyman Michael, *Experimental Music, Cage and Beyond* – 2nd ed., with a foreword by Brian Eno, CUP, Cambridge 1999. Σελ.3.

και η αίσθηση της φόρμας, του ρυθμού και της συνοχής μεταξύ των μουσικών ιδεών, βασικά στοιχεία των οποίων η απουσία κάνει την ambient όλο και λιγότερο αξιοπρόσεκτη.

Ο Brian Eno, δημιουργώντας μια τέτοιου είδους μουσική, συχνά δεχόταν αρνητική κριτική, λέγοντας «Οι κριτικοί υποστηρίζουν ότι τίποτα δεν συμβαίνει στη μουσική μου. Αλλά αν ένας πίνακας είναι κρεμασμένος στο σπίτι το οποίο μένουμε, δεν νοιώθουμε ότι χάνουμε τίποτα αν δεν του δώσουμε σημασία. Στη μουσική μου υπάρχουν αλλαγές, αλλά γίνονται τόσο αργά και με τέτοιο τρόπο ώστε να μην υπάρχει κανένα πρόβλημα ακόμα και αν χάσεις ένα χρόνο από αυτήν.»⁸

Η ambient μουσική θα πρέπει να αντανakλά μια μορφή 'easy-listening', 'εύκολης ακρόασης', μια μορφή όπου κατά την ακρόασή της δεν θα προβληματίσει ή κουράσει τον ακροατή με την πολυπλοκότητά της. Απλοί ήχοι, οι οποίοι δεν έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αλλά όλη τους η σπουδαιότητα κρύβεται σε ένα άλλο επίπεδο δράσης, το υποσυνείδητο. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Brian Eno επηρεάστηκε ιδιαίτερα από τους μινιμαλιστές συνθέτες.⁹

Σύμφωνα με τον Eno, μία από τις σημαντικότερες διαφορές της ambient μουσικής, με άλλα παρόμοια είδη pop μουσικής είναι ότι στην ambient μουσική δεν υπάρχει καθόλου το στοιχείο της αφηγηματικότητας. Δεν υπάρχουν στίχοι και οποιοσδήποτε άλλος τρόπος, ο οποίος κάπως θα μπορούσε να δημιουργήσει μια ιστορία ή θα μπορούσε να παραπέμπει σε νοερές εικόνες.

Θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά της ambient μουσικής σε έναν πίνακα για να μας διευκολύνει στην περαιτέρω έρευνά μας.

ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ AMBIENT ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Αμεσότητα με το περιβάλλον

Σκοπός της η δημιουργία ενός περιβάλλοντος ηρεμίας και χαλάρωσης

Διαφορετικός τρόπος ακρόασης, συνήθως ασυνείδητος

Χαμηλές δυναμικές

Απλότητα στην κατασκευή της και στο υλικό της

Ηλεκτρονικοί ήχοι

Μεγάλη διάρκεια

Μουσική χωρίς λόγια, έλλειψη αφηγηματικότητας

Επαναληψιμότητα στις μουσικές φράσεις

Μουσική χωρίς συγκεκριμένη μελωδική και ρυθμική φόρμα

Συνήθως αργό και νοηλικό τέμπο

⁸ Marcus Tony, 'AMBIENT: basic ambient story', στο Peter Shapiro (ed.), *MODULATIONS: A history of electronic music, throbbing words on sound*, Caipirinha, New York 2000. Σελ. 159-160.

⁹ Tamm Eric, *brian eno: his music and the vertical color of sound*, Da capo press, New York 1995. Σελ. 23.

Αίσθηση στατικότητας του ήχου Απαλά ηχοχρώματα

Στη συνέχεια, στα κεφάλαια που ακολουθούν, θα γίνει εκτενέστερη αναφορά, έτσι ώστε να συμπληρωθεί το παζλ που συνθέτει την ambient μουσική και ότι αυτή περιλαμβάνει. Βάσει των χαρακτηριστικών αυτών, μπορούμε να θεωρήσουμε πως η ambient μουσική προϋπήρχε, σαν σύνολο στοιχείων, του ονόματός της. Έτσι, παρόλο που ο όρος ambient πρωτοσυναντάται ως επίσημος προσδιορισμός ενός είδους το 1975 με την προαναφερθείσα σημείωση του Eno, τα στοιχεία που συγκροτούν το είδος, καθώς και η σταδιακή εισαγωγή και εξέλιξή τους στο χώρο της μουσικής σύνθεσης παρατηρούνται σε αρκετά προγενέστερες εποχές, όπως αυτή του Debussy. Επομένως η εξέλιξη και η εδραίωση της ιδέας της ambient μουσικής μπορεί με λογικό και μεθοδικό τρόπο να ανιχνευθεί μέσα από μια εξελικτική διαδικασία και πορεία της μουσικής σκέψης από τα τέλη του 19ου αιώνα.

Brian Eno: μουσικό υπόβαθρο και μουσικές επιρροές.

Μία και η εδραίωση του είδους της ambient μουσικής οφείλεται στον Brian Eno, θα ήτανε σκόπιμο λοιπόν, να γίνει μια σύντομη αναφορά στη ζωή του και στις μουσικές του επιρροές, σαν ένα μουσικό υπόβαθρο που οδήγησε στη σκέψη για τη δημιουργία της ambient μουσικής.

Ο Brian Eno, Βρετανικής καταγωγής, ξεκίνησε την καριέρα του το 1972 παίζοντας synthesizer στο ροκ συγκρότημα Roxy Music. Ο Eno παρόλο που δεν είχε ιδιαίτερη μουσική εκπαίδευση, προσπαθούσε πάντα να ανακαλύψει και να ενσωματώσει καινούριες ιδέες στη μουσική του. Κατ' επέκταση, ήταν ανοιχτός σε επιρροές από πολλά και διαφορετικά είδη μουσικής όπως rhythm and blues, rock and roll, progressive rock, punk, new wave, big band jazz καθώς και αφρικανική και ανατολική μουσική. Επίσης στο έργο του Eno εντοπίζουμε και επιρροές από το μιμιαλισμό, την πειραματική μουσική, τη λεγόμενη avant-garde μουσική και τις θεωρίες του Cage, καθώς επίσης και από την ηλεκτρονική μουσική. Παρόλο που μεγάλωσε σε μια επαρχιακή πόλη της Αγγλίας, το Woodbridge, οι μουσικές επιρροές του Eno δεν προήλθαν από την παραδοσιακή μουσική του τόπου του, αλλά από τη δημοφιλή μουσική που ακούγονταν από τα juke-boxes των γειτονικών καφέ, καθώς και από την συλλογή αμερικάνικων δίσκων της αδερφής του, τους οποίους τους έφερναν ναυτικοί στα μαγαζιά δίσκων, γυρίζοντας από την Αμερική και οι οποίοι δεν

ακούγονταν στα αγγλικά ραδιόφωνα, όπως για παράδειγμα ακουγόταν η αντίστοιχη βρετανική μουσική των Beatles.¹⁰

Παρόλο που το μουσικό υπόβαθρο του Eno, και οι επιρροές που σηματοδότησαν την μελλοντική του συνθετική πορεία, ήδη από τα παιδικά του χρόνια ήταν η pop (δημοφιλής) μουσική, όπως για παράδειγμα η μουσική των Chuck berry, Little Richard, Bo Diddley, Buddy Holly, Elvis κ.α., η μουσική του, από πολλούς όπως για παράδειγμα ο Philip Tagg, κατατάσσεται στην κατηγορία της 'art music' και όχι της 'pop music'. Σύμφωνα με την κριτική του Tagg, η μουσική του Eno ανήκει στο φάσμα της 'art music' γιατί ο ίδιος ο Eno, μέσα από τα albums του, από συνεντεύξεις και δημοσιεύσεις άρθρων, έκλεινε τη μουσική του γύρω από ένα 'λαμπερό φωτοστέφανο' θεωριών και αισθητικών.¹¹ Αυτός ήταν και ο βασικός διαχωρισμός του Tagg, μεταξύ 'art music' και 'pop music'. Άλλοι βέβαια, όπως ο Paul Taylor, δεν συμμερίστηκαν την ίδια θεωρία με τον Tagg. Η συνεργασία του Eno με διάφορους στιχουργούς για τη μουσική του αποτελούσε περισσότερο ιδιαιτερότητα της 'pop music' παρά της 'art music'.¹²

Η αλήθεια μάλλον βρίσκεται κάπου στο μέσω των δύο αυτών απόψεων. Στη μουσική του Eno μπορούμε να βρούμε αξίες που σχετίζονται και με τις δύο κατηγορίες. Από τη μια μεριά η μουσική του παρουσιάζει στοιχεία αυθεντικότητας από περίτεχνους τρόπους κατασκευής της, αντανακλώντας μια φιλοσοφική σκέψη και θεώρηση του ήχου, και από την άλλη μεριά όμως, είναι κατασκευασμένη για να περιλαμβάνει μια ευρύτερη κοινωνική λειτουργικότητα, λαμβάνοντας υπόψη τις ανάγκες του ευρύτερου κοινού, στο οποίο και απευθύνεται.

Το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής του Eno το χαρακτηρίζει μια αίσθηση απλότητας. Στα χρόνια μεταξύ 1972 και 1988 δημιούργησε έντεκα προσωπικούς δίσκους με μουσική από progressive rock μέχρι ambient. Το πέρασμα από το ένα άκρο στο άλλο οφείλεται από τη μια μεριά στη γνωριμία του Eno με τις απόψεις του Cage για τους ήχους του περιβάλλοντος και από την άλλη, τη μουσική των μινιμαλιστών, οι οποίοι ακολούθησαν τα μονοπάτια που άνοιξαν οι La Monte Young και Terry Riley. Ο Eno, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 60, είχε διαβάσει το βιβλίο του John Cage, *Silence*, από το οποίο και φαίνεται να επηρεάστηκε. Κοιτώντας το περιεχόμενο του βιβλίου σήμερα, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι πολλά από τα

¹⁰ Tamm Eric, *brian eno: his music and the vertical color of sound*, Da capo press, New York 1995. Σελ.15.

¹¹ Tagg Philip, "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practise", 2 Popular Music, 1982, 37-67.

¹² Taylor Paul, *Popular Music Since 1955: A Critical Guid to the Literature*, G. K. Hall, Boston 1985. Σελ.533.

κείμενά του, ήταν προάγγελοι της θεωρητικής προσέγγισης της μουσικής του Eno. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί το άρθρο του Christian Wolff, το οποίο παραθέτει ο Cage στο βιβλίο του:

Αξιοσημείωτες ιδιότητες αυτής της μουσικής [αμερικανικής avant-garde], είτε ηλεκτρονικής είτε όχι, είναι η μονοτονία και ό,τι τη συνοδεύει. Η μονοτονία είναι συναίσθημα που δεν έχει να κάνει απαραίτητα με την απλότητα ή τη λεπτότητα στον ήχο, ή την ένταση και την πολυπλοκότητα. Η πολυπλοκότητα τείνει προς το σημείο της ουδετεροποίησης: οι συνεχείς αλλαγές έχουν σαν τελικό αποτέλεσμα να δημιουργείται η αίσθηση της ομοιότητας. Η μουσική αυτή [η αμερικανική avant-garde] δεν έχει συγκεκριμένη κατεύθυνση. Δεν είναι απαραίτητη η γραμμική συνέχειά της στο χρόνο, από το παρελθόν στο μέλλον. Δεν τίθεται το ερώτημα για το που πηγαίνει, για την πρόοδό της ή από που έρχεται, για παράδειγμα από το φουτουρισμό. Δεν υπάρχει ούτε νοσταλγία, ούτε κάποια πρόβλεψη για το μέλλον. Συχνά η δομή από ένα κομμάτι είναι κυκλική...¹³

Η αίσθηση της κυκλικής δομής, της μονοτονίας, της ομοιογένειας του ήχου, όπως και η αίσθηση ότι η μουσική δεν έχει κατεύθυνση, είναι χαρακτηριστικά τα οποία τα συναντάμε στην ambient μουσική του Eno. Το άρθρο του Cage για τον Satie, επίσης περιλαμβάνει στοιχεία τα οποία εμφανίζονται αργότερα στη μουσική ενός δίσκου όπως το *Music for Airports*, όπου διαφαίνεται εξίσου καθαρά η επιρροή που άσκησε στον Eno η δημιουργική σκέψη του Satie.

Και όμως, πρέπει να προκαλέσουμε μια μουσική η οποία να είναι σαν τα έπιπλα- μια μουσική η οποία θα συμπεριλαμβάνει θορύβους του περιβάλλοντος και θα γίνεται ένα με αυτό. Μια μουσική, η οποία θα απαλύνει και θα κάνει πιο μελωδικούς τους θορύβους των μαχαιροπίρουνων, χωρίς να κυριαρχεί και να επιβάλλεται. Θα γεμίζει τις σιωπές των ανθρώπων σε ένα δείπνο. Μια εφεδρική λύση όταν δεν θέλουν να δώσουν προσοχή στη βαρετή κουβέντα τους. Ενώ παράλληλα θα απαλύνει τους θορύβους του δρόμου, οι οποίοι εισβάλουν σε μια συζήτηση και πιθανόν να την ενοχλούν. Μια τέτοια μουσική θα πρέπει να είναι υπεύθυνη για αυτές τις ανάγκες...¹⁴

Παρόλο που ο Eno επηρεάστηκε από τις απόψεις και τη μουσική του Satie, η φιλοσοφική προσέγγιση του για την ambient μουσική δεν περιείχε τα στοιχεία οργής και θυμού του Satie. Η περιγραφή του Cage για το πρώιμο μινιμαλιστικό έργο του Satie, *Vexations*, για το οποίο θα γίνει αναφορά σε επόμενο κεφάλαιο, μας φέρνει στον νου το κομμάτι του Eno *Discreet Music*, κατά το οποίο σύντομες μελωδίες από

¹³ Cage John, *Silence, Lectures and Writings*, Marion Boyars, London 1978. Σελ. 54.

¹⁴ Ο.π., Σελ. 76.

synthesizer επαναλαμβάνονται διαρκώς σε ένα χρονικό διάστημα μισής ώρας. Παρόλο που ο Eno δεν το έχει δηλώσει δημοσίως, οι απόψεις του Cage για τους ήχους του περιβάλλοντος μοιάζουν πολύ με τις δικές του απόψεις για την ambient μουσική, έχοντας υπόψη ότι ο Cage είχε χαρακτηρίσει τις σιωπές ως “ambient noise”, κάτι για το οποίο θα μιλήσω στο τρίτο κεφάλαιο.

Η επιρροή του Eno από τον Cage μπορεί να εντοπιστεί σε διάφορες περιπτώσεις. Η πρώτη δημόσια αναφορά του στον Cage έγινε σε μια συνέντευξη το 1972, κατά την οποία αναφέρθηκε στην τεχνική της μαγνητοταινίας, την οποία πρόσφατα είχε εξερευνήσει με τον Robert Fripp και η οποία, καθώς γνώριζε ότι είχε ήδη ξαναπαρουσιαστεί στο κοινό από τον Terry Riley. Αυτό όμως που ανέφερε ήταν ότι ο Cage είχε ανακαλύψει ήδη αυτή την τεχνική, απλά δεν ήξερε πως να τη χρησιμοποιήσει. Όπως και ο ίδιος ο Eno έχει παραδεχτεί, μέσα από τη συνέντευξη του δημοσιογράφου Rob Tannenbaum το 1985, η επιρροή του από τον Cage ήταν μεγάλη και πολύπλευρη.¹⁵

Παρόλα αυτά, η επίδραση του Cage στη μουσική σκέψη του Eno είχε θεωρητική και φιλοσοφική υπόσταση. Στο πρακτικό της μέρος, αναφορικά με τη σύνθεση, δείχνει να έχει δεχθεί επιρροές από τους μινιμαλιστές συνθέτες όπως τον La Monte Young, Terry Riley και Steve Reich. Οι απόψεις του Eno για την αισθητική της μινιμαλιστικής μουσικής, παρουσιάζουν όχι μόνο την εξέλιξη της συνθετικής αυτής τεχνικής, αλλά και ένα νέο τρόπο μουσικής ακρόασης. Τόσο η μουσική των μινιμαλιστών όσο και η ambient μουσική του Eno, έχουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ τους, τα οποία όμως, θα αναλυθούν σε έκταση σε επόμενο κεφάλαιο.

Τέλος, κλείνοντας τη σύντομη περιήγηση στις επιρροές του Brian Eno, μπορούμε να σκεφτούμε πως αν και σε πρώτο επίπεδο η ambient μουσική χαρακτηρίζεται από μια αίσθηση απλότητας, η οποία κάνει τον ακροατή να συμπεραίνει την έλλειψη της σημαντικότητάς της, σε δεύτερο επίπεδο έρευνάς της, συναντάμε μια πληθώρα θεωριών και απόψεων, που τείνει να τη χαρακτηρίζει η πολυπλοκότητα τεχνολογικής συνθετικής τεχνικής και φιλοσοφικής σκέψης.

¹⁵ Tamm Eric, *brian eno: his music and the vertical color of sound*, Da capo press, New York 1995. Σελ.22. Η συνέντευξη του Cage με τον Eno περιλαμβάνεται στο: Rob Tannenbaum, “A meeting of Sound Minds: John Cage and Brian Eno”, *Musician* 83, Sept. 1985, 66-70.

Ο ήχος της ambient μουσικής.

Ο όρος “ambience” στα στούντιο ηχογράφησης έχει μια πολύ συγκεκριμένη ερμηνεία. Σύμφωνα με τον Rob Smith¹⁶ ο όρος “ambience” δηλαδή “ατμόσφαιρα” είναι οι διαστάσεις ενός χώρου, μέσα στον οποίο ο ήχος διανέμεται δια μέσω της ηχούς (echo delay) ή της αντήχησης (reverb). Με τις τεχνικές αυτές μπορούμε να εξομοιώσουμε συγκεκριμένες ατμόσφαιρες, κάτι που σε προηγούμενα χρόνια ήταν ανέφικτο. Μη έχοντας τα κατάλληλα τεχνολογικά μέσα, ο χώρος αυτός έπρεπε να είναι αληθινός. Για παράδειγμα, μπορεί μια ηχογράφηση με την κατάλληλη τεχνική επεξεργασία να ακούγεται σαν να πραγματοποιείται σε ένα καθεδρικό ναό, ενώ στη πραγματικότητα να έχει γίνει σε στούντιο. Στη πραγματικότητα, όλες οι ηχογραφήσεις και οι μουσικές αναμεταδώσεις είναι ενισχυμένες και βελτιωμένες από τέτοιου είδους τεχνητές “ατμόσφαιρες”.

Όταν ο Επο επέλεξε τον όρο “ambient” για να ονομάσει την ήρεμη και ήσυχη μουσική του, είχε στο νου του την έννοια της “ατμόσφαιρας”. Αυτό μπορούμε να το διαπιστώσουμε διαβάζοντας τις σημειώσεις του, οι οποίες αποτέλεσαν και το μανιφέστο της ambient μουσικής και οι οποίες περιλαμβάνονται στο δίσκο *Music for Airports*, τον πρώτο από τους τέσσερις δίσκους της σειράς *Ambient Music I-IV*.¹⁷

Η ambient μουσική του Επο θα μπορούσε να δώσει μια διαφορετική απόχρωση στην ατμόσφαιρα, εντός της οποίας ακούγεται. Διαχέεται σε όλο το χώρο, περικλείοντας τον ακροατή, αντί να κατευθύνεται άμεσα σε αυτόν. Είναι μια μίξη ήχων του περιβάλλοντος, καλώντας τον ακροατή να ακούσει τους ήχους του περιβάλλοντος με ένα μουσικό τρόπο. Σύμφωνα με τον Eric Tamm, τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τα περισσότερα ambient κομμάτια του Επο είναι: η χαμηλή ένταση, ο απαλός ήχος, η έμφαση στο κάθετο χρώμα των αρμονικών του ήχου, η δημιουργία και διατήρηση μιας μοναδικής και διάχυτης ατμόσφαιρας, η έλλειψη ανάπτυξης της μουσικής φόρμας, η τακτική ή ακανόνιστη επαναληψιμότητα των μουσικών γεγονότων και ιδεών, σχηματισμός συνόλων ήχων από ομοειδή τονικά ύψη, περιορισμένες μουσικοί παράμετροι σε κάθε κομμάτι, διάφορες στρώσεις ήχου για καλύτερη ισορροπία μεταξύ μουσικής και θορύβου και τέλος, ένας ρυθμικός παλμός,

¹⁶ Smith Rob, “What Is Spacemusic”, *FM 91 Public Radio*, Feb. 1987, 6.

¹⁷ Βλ. Παράρτημα εικόνα 1.

που άλλοτε είναι ακανόνιστος, άλλοτε είναι σαν ‘αναπνοή’ και άλλοτε δεν υπάρχει καθόλου.¹⁸

Στο διάστημα μεταξύ 1978 και 1982 ο Eno δημιούργησε μια σειρά από τέσσερις δίσκους με ambient μουσική: *Music for Airports*(1978), *The Plateaux of Mirror*(1980), *Day of Radiance*(1981), *On Land*(1982). Το πρώτο και το τελευταίο το έφτιαξε αποκλειστικά μόνος του, ενώ το δεύτερο το έφτιαξε σε συνεργασία με τον συνθέτη Harold Budd¹⁹ και το τρίτο με τον Laraaji.²⁰ Βέβαια ο Eno χρησιμοποίησε τον όρο ambient σε πολλούς δίσκους πριν από αυτή τη σειρά, καθώς και μετά.

Music for Airports

Αποτελείται από τέσσερα κομμάτια χωρίς τίτλο, δύο σε κάθε μεριά του δίσκου, σχεδόν ισόχρονα. Το εξώφυλλο μοιάζει σαν στρατιωτικός χάρτης, ενώ το οπισθόφυλλο αποτελείται από σειρές σχεδίων, τέτοιες που θα μπορούσαν να προέρχονται από τον Stockhausen ή τον Cage.²¹ Το πρώτο κομμάτι αποτελείται από ήχους πιάνου παιγμένους από τον Robert Wyatt και διάφορους ηλεκτρονικούς ήχους και εφέ χαμηλής έντασης από τον Eno. Το δεύτερο κομμάτι αποτελείται από απλές νότες τραγουδισμένες, που όμως είναι φιλτραρισμένες μέσα από ηλεκτρονικά συστήματα, τα οποία έχουν τη δυνατότητα να αλλάζουν τη χροιά της φωνής, δίνοντας έμφαση στους αρμονικούς της. Το τρίτο κομμάτι αποτελείται από στοιχεία των δύο προηγούμενων κομματιών και τέλος, το τέταρτο αποτελείται από διάσπαρτους ήχους εκκλησιαστικού οργάνου και κόρνου, μέσα, πάλι από διάφορα ηλεκτρονικά φίλτρα, δίνοντας στον ήχο, για παράδειγμα, βάθος.

Αξίζει να σταθούμε λίγο παραπάνω στο δεύτερο κομμάτι του δίσκου, εμβαθύνοντας με ένα πιο χειροπιαστό τρόπο, την ακριβή έννοια του ambient ήχου στη μουσική του Eno. Οι μόνοι ήχοι που συνθέτουν το κομμάτι αυτό είναι η ηχογραφημένη γυναικεία φωνή, η οποία τραγουδάει απλές νότες με το φωνήεν “α” σε διάφορα τονικά ύψη και χωρίς βιμπράτο. Η κάθε νότα έχει διάρκεια περίπου πέντε δευτερόλεπτα. Αυτές οι νότες είναι επεξεργασμένες ηλεκτρονικά, έτσι ώστε ο ήχος τους να εμφανίζεται απαλά και να σβήνει βαθμιαία, με τη συνοδεία χαμηλής έντασης

¹⁸ Tamm Eric, *brian eno: his music and the vertical color of sound*, Da capo press, New York 1995.Σελ.3.

¹⁹ Ο Budd έπαιξε πιάνο και πλήκτρα, στο δίσκο, δημιουργώντας ατμόσφαιρες.

²⁰ Οργανοπαίκτης του zither από τη Νέα Υόρκη. Το zither είναι ένα ξύλινο επίπεδο κουτί με πολλές χορδές τεντωμένες κατά μήκος του, το οποίο παίζεται ή με τα δάκτυλα ή με πένα και χρησιμοποιήτο στη παραδοσιακή μουσική της κεντρικής Ευρώπης. Η πληροφορία προέρχεται από την ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://en.wikipedia.org/wiki/Laraaji> στις 15/03/2009.

²¹ Βλ. Παράρτημα εικόνα 2 και 3.

συριγμών. Τα τονικά ύψη είναι πολύ περιορισμένα στον αριθμό, συγκεκριμένα είναι επτά, τα οποία στη συνήχησή τους αποτελούν τη συγχορδία Ρε ύφεση μείζονα με την ένατη της. Ο ρυθμός του κομματιού είναι οργανωμένος με τη μορφή σειρών. Όπως ο Επο εξήγησε, ηχογράφησε κάθε νότα σε ξεχωριστό κομμάτι της κασέτας, κάνοντας λούπες διαφορετικού μήκους με καθένα από αυτά τα κομμάτια. Τα μήκη από τις λούπες δεν είχαν μια συγκεκριμένη μαθηματική σχέση μεταξύ τους, αλλά δείχνουν να έχουν γίνει σύμφωνα με απλό υπολογισμό της ταινίας από τον Επο. Έπειτα, άρχισε να συναρμολογεί τις λούπες, όπως γραφικά περιγράφει, όπως 'αυτές ήθελαν να εναρμονιστούν'. Έτσι λοιπόν, κάποιες φορές η υφή πυκνώνει παίρνοντας τη μορφή cluster, σε κάποια σημεία αραιώνει, δημιουργώντας σημεία σιωπής, και άλλοτε η διαδοχή των τονικών υψών δημιουργεί κάποιες μελωδικές γραμμές. Ο Επο θεωρούσε ασήμαντες τις ακριβείς αναλογίες μεταξύ των κυκλικών επαναλήψεων των νοτών, διαμορφώνοντας έτσι μια τυχαία δομή. Αυτό που είναι σημαντικό να αναφέρουμε σε σχέση με τα επιλεγόμενα τονικά ύψη είναι ότι παρόλο που αποτελούν υλικό μιας συγκεκριμένης τονικότητας, οι νότες χρησιμοποιούνται με τέτοιο τρόπο που να μη παραπέμπουν σε αυτήν. Λείπει κάθε χαρακτηριστικό που κάνει ένα κομμάτι να εντάσσεται σε μία τονικότητα ή ένα τρόπο, χωρίς όμως να θεωρείται 'ατονικό', με τη μουσικολογική έννοια του όρου.²²

Σε ολόκληρο το δίσκο, ιδιαίτερα όμως στο δεύτερο κομμάτι, η ισορροπία μεταξύ ήχου και σιωπής, καθώς και το αργό τέμπο, φαίνεται να αποτελούν βασικά στοιχεία μεγίστης σημασίας. Χάνεται η αίσθηση της μουσικής συνοχής και δομής, αφήνοντας χώρο στους ήχους του περιβάλλοντος και σε συνδυασμό και με τα παραπάνω χαρακτηριστικά δίνουν στην ambient μουσική το πραγματικό της ρόλο.

Μια μέρα του 1978, ο Επο, άφησε τυχαία τη βιντεοκάμερα του ανοιχτή μπροστά στο παράθυρο του σπιτιού του, στο Manhattan. Ανακαλύπτοντάς το, είδε ότι είχε τραβήξει εικόνες μιας γραμμής στον ουρανό από τα αέρια ενός αεροσκάφους που είχε ήδη περάσει και χανόταν αργά, κάνοντας τον να νοιώσει ότι αυτό έχει ενδιαφέρον γιατί μπορεί να δώσει στιγμές ευχαρίστησης και χαλάρωσης. Στην ουσία τίποτα δεν συνέβαινε παρά μόνο μια πολύ αργή αλλαγή στην ατμόσφαιρα του ουρανού. Το 1980 στο La Guardia Airport και Grand Central Station, δύο χώρους με 'πυρετώδη' κινητικότητα, προσπάθησε να μεταφέρει αυτή του την εμπειρία, αφήνοντας να ακούγεται η ambient μουσική του *Music for Airports*. Ένοιωσε πως θα μπορούσε να χαλαρώσει την ατμόσφαιρα από την ένταση, κάνοντας τις στιγμές των

²² Tamm Eric, *brian eno: his music and the vertical color of sound*, Da capo press, New York 1995. Σελ.136.

ανθρώπων μέσα σε αυτήν πιο ευχάριστες.²³ Κάτι που φανερώνει και τον πρωταρχικό σκοπό της ambient μουσικής, έτσι όπως τη φαντάστηκε ο Brian Eno.

The Plateaux of Mirror

Η γνωριμία του Eno με Daniel Lanois, καναδός μουσικός και μηχανικός, το 1980, στάθηκε η αφορμή για νέες μουσικές εμπειρίες, οι οποίες εξέλιξαν τη σκέψη του Eno στη δημιουργία ambient μουσικής. Ο Lanois μαζί με τον αδερφό του τον Bob, μετέτρεψαν το μεγάλο βικτωριανό σπίτι στη Grand Avenue, Ontario, σε ένα ασυνήθιστο στούντιο γεμάτο γωνιές και περίεργα σημεία ηχογράφησης. Η σκέψη τους ήταν ένας μεγάλος χώρος με καλή ακουστική, όπου όλοι οι ήχοι μέσα σε αυτόν θα ήταν δυνατόν να συλληφθούν. Όταν ο Eno επισκέφτηκε αυτό το χώρο, εντυπωσιάστηκε και επιδίωξε τη συνεργασία τους. Αποτέλεσμα αυτής της επαφής ήταν ο δίσκος *The Plateaux of Mirror*. Το εξώφυλλο του δίσκου αυτού ήταν παρόμοιο με αυτό του *Music for Airports*.²⁴

Ο δίσκος αυτός περιλάμβανε τις ακούσιες ατμόσφαιρες που δημιουργούσε ο Harold Budd παίζοντας αργές μελωδίες στο πιάνο ενώ ο Eno με τον Lanois δημιουργούσαν διάφορα ηχητικά εφέ, όπως καθυστέρηση του ήχου, πάνω σε αυτούς, ενσωματώνοντας επιπλέον επεξεργασμένα φωνητικά. Οι αργές ηχητικές κινήσεις του πιάνου, με τη περιστασιακή χρήση της φωνής, μέσα σε ένα χώρο ο οποίος έχει την ιδιότητα να 'παγιδεύει' τους ήχους, ανακυκλώνοντάς τους ξανά και ξανά, έκανε το *The Plateaux of Mirror* έναν ακόμα δίσκο ambient μουσικής, εφάμιλλης σημασίας με τον προηγούμενο.

Δεν θα γίνει αναφορά στους δύο επόμενους δίσκους της σειράς *Ambient I-IV*, όχι γιατί είναι μικρότερης σημασίας αλλά γιατί φέρουν παρόμοια χαρακτηριστικά με όσα έχουν ήδη ειπωθεί. Ακούγοντας κάποιος αυτούς τους δίσκους, μπορεί να αντιληφθεί με μεγαλύτερη ακρίβεια και μέσα από προσωπική εμπειρία, τα όσα η ambient μουσική περιλαμβάνει.

²³ Prendergast Mark, *the ambient century: from Mahler to trance-the evolution of sound in the electronic age*, Bloomsbury, London 2000. Σελ. 124.

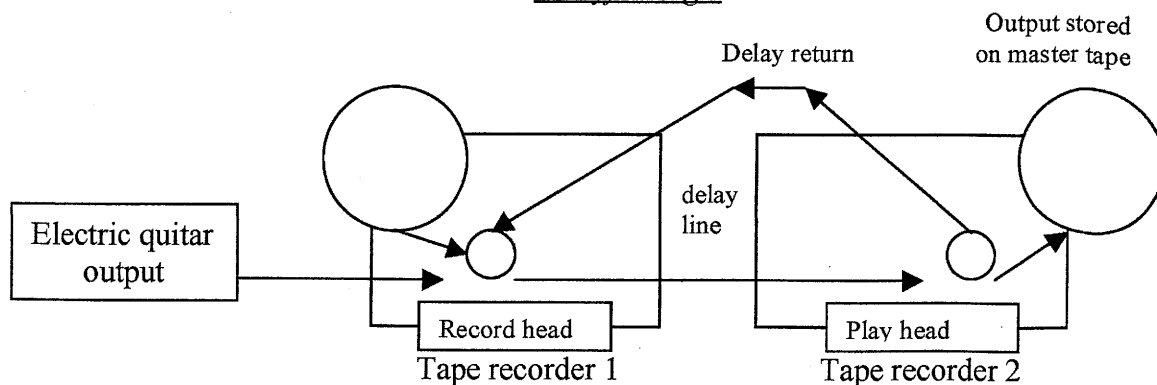
²⁴ Ο.π., για το εξώφυλλο του δίσκου βλ. Παράρτημα εικόνα 4.

Η συνεργασία Brian Eno και Robert Fripp: *No Pussyfooting*.

Ο Brian Eno, στη προσπάθειά του να ενημερώνεται και να πειραματίζεται διαρκώς με καινούριους τρόπους σύνθεσης ήχων, έχει συνεργαστεί με πάρα πολλούς καλλιτέχνες και μηχανικούς. Μια από τις συνεργασίες του, αυτή με τον Robert Fripp, όμως, έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο για την ambient μουσική του. Η συνεργασία τους προέκυψε με αφορμή τα πειράματα που έκανε ο Eno με διάφορες ηχογραφήσεις σε μαγνητοταινία, ενώ ο Fripp τον τροφοδοτούσε με διάφορους ήχους και ηχοχρώματα από την ηλεκτρική του κιθάρα. Τον Σεπτέμβριο του 1972, ο Eno κάλεσε τον Fripp στο διαμέρισμά του για να παίζει μουσική, ενώ ο ίδιος θα δοκίμαζε ένα καινούριο σύστημα παραγωγής ήχου. Ήταν ένα σύστημα το οποίο αποτελούνταν από δύο μαγνητοταινίες ηχογράφησης, τοποθετημένες έτσι ώστε όταν παιζόταν κάποιος ήχος στο χώρο, αυτός επαναλαμβάνονταν ξανά και ξανά σε πολύ χαμηλή ένταση. Το διάστημα μεταξύ ενός μουσικού γεγονότος και της επανάληψής του εξαρτιόταν από τη ταχύτητα της μαγνητοταινίας και την απόσταση μεταξύ των δύο μαγνητοταινιών.

Εικόνα 1.1

Signal-Delay System που χρησιμοποιήθηκε από τον Eno και τον Fripp στο δίσκο *No Pussyfooting*²⁵



Η συνεργασία αυτή είχε σαν αποτέλεσμα τη δημιουργία του δίσκου *No Pussyfooting* (1973).²⁶ Με το σύστημα των δύο αυτών μαγνητοταινιών, μπορούσαν να παράγουν καινούριους ήχους, οι οποίοι μπορούσαν να στοιβάζονταν πάνω στους προηγούμενους, χωρίς να τους διαγράφουν. Η κάθε λούπα, διάρκειας πέντε δευτερολέπτων περίπου, εμφανίζονταν και έσβηνε με ένα ασαφή τρόπο, δημιουργώντας μια ηχητική διαστρωματική πύκνωση, κάνοντας τον ήχο να

²⁵ Tamm Eric, *brian eno: his music and the vertical color of sound*, Da capo press, New York 1995. Σελ. 152.

²⁶ Εξώφυλλο δίσκου βλ. Παράρτημα εικόνα 5.

εξελίσσεται σιγά σιγά σε απαλό θόρυβο, κάτι σαν μουσικό χαλί, πάνω στο οποίο θα μπορούσε να κινείται μια μελωδία. Κάποιες στιγμές η λούπα διακόπτονταν, δημιουργώντας ένα χώρο, στον οποίο υπήρχε η δυνατότητα να παραχθούν καινούρια ηχητικά γεγονότα και μουσικές ιδέες.

Το πρώτο κομμάτι του δίσκου *No Pussyfooting* είναι ένα κομμάτι διάρκειας εικοσιένα λεπτών, ονομάζεται *The Heavenly Music Corporation* και είναι κατασκευασμένο με την τεχνική που περιγράφηκε παραπάνω. Ο Fripp εισήγαγε το μοτιβικό υλικό μέσα στο σύστημα και ο Eno χειριζόταν τις μαγνητοταινίες, καθορίζοντας την πορεία των στρωμάτων του ήχου, δημιουργώντας καινούρια ακουστικά περιβάλλοντα όπως χρειαζόνταν ή όπου επιθυμούσε και ρυθμίζοντας τη πυκνότητα των ηχητικών γεγονότων. Το *The Heavenly Music Corporation* ξεκινάει με μια μόνο κρατημένη νότα από την ηλεκτρική κιθάρα, η οποία επαναλαμβάνεται διαρκώς σαν ένας βόμβος. Μετά από κάποια στιγμή, πάνω από αυτόν τον βόμβο αρχίζουν να αναδύονται ο πέμπτος και ο έβδομος φθόγγος. Ακούγοντας κάποιος το βόμβο αυτό, στην αρχή μπορεί να αντιληφθεί μόνο μια νότα με μεγάλη διάρκεια και να δυσαρεστηθεί, μετά όμως από κάποια χρονική στιγμή, δίνοντας μεγαλύτερη προσοχή στο άκουσμα μπορεί να συνειδητοποιήσει ότι πίσω από αυτή τη μοναδική νότα κρύβεται μια πολύπλοκη αυτοτελή οντότητα, η οποία κάθε άλλο παρά η ίδια μένει. Ρυθμός, μελωδία, αρμονία και χροιά περιλαμβάνονται σε αυτήν τη νότα, κάνοντας την να μην έχει ανάγκη από καμία αλλαγή με σκοπό να γίνει πιο ευχάριστη μουσικά. Μετά από μερικά λεπτά, αρχίζουν να συμβαίνουν περισσότερο συμβατικά μουσικά γεγονότα. Μία αργή μελωδία από την κιθάρα αποτελούμενη από διάσπαρτες νότες, μικρά μοτίβα και glissandi ή μεγαλύτερες αυτοσχεδιαστικές μελωδικές γραμμές. Μερικές από αυτές τις μελωδίες με τη μορφή λούπας επαναλαμβάνονται και σε άλλα σημεία του κομματιού. Το κομμάτι εξελίσσεται αργά, χωρίς να έχει ένα συγκεκριμένο παλμό. Η αρμονία του δεν είναι λειτουργική, αλλά μάλλον στηρίζεται στην ολότητα των τόνων που προβάλλουν από τα ηχητικά κύματα την εκάστοτε στιγμή. Ο πιο κοντινός μουσικολογικός όρος για να χαρακτηρίσει την αρμονική σύσταση του κομματιού είναι ο όρος 'πανδιατονικό'.²⁷

Ήταν απαραίτητο να γίνει αναφορά σε αυτή τη τεχνική κατασκευής μουσικής που χρησιμοποίησε ο Eno με τον Fripp γιατί κατά κάποιο τρόπο υποδείκνυε τη κατασκευή της προσωπικής ambient μουσικής του Eno.

²⁷ Tamm Eric, *brian eno: his music and the vertical color of sound*, Da capo press, New York 1995. Σελ.153.

Το δεύτερο κομμάτι του δίσκου με το όνομα *Swastika Girls*, κατασκευάστηκε σε δύο μέρες στο Command Studios στο Λονδίνο, ένα χρόνο μετά το *The Heavenly Music Corporation*. Σύμφωνα με τον Tamm, το δεύτερο κομμάτι είχε μικρότερη επιτυχία και αυτό γιατί περιείχε ένα διαρκή μουσικό 'βομβαρδισμό' από συνεχόμενο γρήγορο παίξιμο της ίδιας συγχορδίας στη κιθάρα και ένα ακατάπαυστο synthesizer όπου οι ήχοι του αποτελούσαν ένα 'μουσικό χαλί' στους ήχους της κιθάρας. Αυτό το συνονθύλευμα από φρενήρη ήχους δείχνει να μειώνει αναλογικά τη δυνατότητα της δημιουργίας λεπτοσηματισμένων μουσικών ακουσμάτων, κάτι που όπως φαίνεται δεν το είχαν ακόμα συνειδητοποιήσει ο Eno με τον Fripp. Αυτό το κομμάτι δημιουργήθηκε σχεδόν μια δεκαετία πριν ο Eno ενσωματώσει συνειδητά πλέον την αίσθηση της απλότητας και της κομψότητας στη μουσική του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Επίδραση της μουσικής των μινιμαλιστών στην ambient μουσική.

Εισαγωγή

Ιστορικά, αλλά και αισθητικά, η μουσική των μινιμαλιστών αποτελεί μάλλον το πλησιέστερο βήμα προς την ambient, στο δρόμο προς την εδραίωση του είδους. Τόσο η μουσική των μινιμαλιστών, όσο και αυτή του Brian Eno αργότερα, παρουσίαζαν μια αισθητική με δυνατότητες μοναδικής αξίας, γιατί όχι μόνο συνέβαλε στην εξέλιξη των τεχνικών της σύνθεσης, αλλά πρότεινε, επιπλέον, καινούριους τρόπους μουσικής ακρόασης. Πριν όμως προβούμε στο συσχετισμό αυτών των δύο ειδών μουσικής, πρέπει πρώτα να κάνουμε σαφή τον ορισμό της μινιμαλιστικής μουσικής (*minimal music*) και πως αυτή διαμορφώθηκε μέσα από τις συνθετικές προσεγγίσεις των τεσσάρων σημαντικότερων μινιμαλιστών: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich και Philip Glass.

Συνειρμικά ο όρος *American Minimal Music*, μας παραπέμπει στη μουσική των τεσσάρων συνθετών που προαναφέρθηκαν. Η μουσική τους αναπτύχθηκε στη δεκαετία του '60 στην Αμερική και κατά τη δεκαετία του '70 έγινε ένα πολύ επιτυχημένο και διαδεδομένο είδος μουσικής και στην Ευρώπη. Για τη μουσική των τεσσάρων αυτών συνθετών υπάρχουν διάφοροι όροι, όπως *repetitive music* (μουσική των επαναλήψεων), *acoustical art* (ακουστική τέχνη), *meditative music* (διαλογιστική μουσική), κάνοντας τον χαρακτηρισμό *minimal music* να είναι μόνο μια κατά προσέγγιση περιγραφή του είδους.²⁸

Ο όρος 'μίνιμαλ μουσική' αναφέρεται στην ελαχιστοποίηση των μουσικών γεγονότων σε μια μουσική σύνθεση. Μέσα από αυτό τον ορισμό όμως μπορούμε να αναρωτηθούμε το κατά πόσο αυτός μπορεί να είναι τόσο ισχυρός έτσι ώστε να αποτελεί το βασικό χαρακτηριστικό της μουσικής αυτής, αναλογιζόμενοι την υποκειμενικότητα του όρου. Ποια είναι η ελάχιστη ποσότητα μουσικών γεγονότων βάσει της οποίας μπορούμε να χαρακτηρίσουμε μια σύνθεση ως μινιμαλιστική; Σίγουρα ο όρος 'μίνιμαλ' στη μουσική περιλαμβάνει πολύ περιορισμένη ποικιλία μουσικού υλικού: ελάχιστες τεχνικές τροποποίησης του υλικού, ελάχιστες αλλαγές

²⁸ Mertens Wim, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, translated by J. Hautekiet, Preface by Michael Nyman, Kahn & Averill, London 2007. Σελ. 11.

του ρυθμού, ελάχιστα τονικά ύψη και ελάχιστες διαφοροποιήσεις στη χροιά του ήχου. Όμως από την άλλη, το μεγάλο μήκος των συνθέσεων αυτών και η συνεχής επαναλαμβανόμενη πυκνή υφή, είναι χαρακτηριστικά τα οποία κάθε άλλο παρά μίνιμαλ είναι. Για παράδειγμα, οι ολονύκτιες συναυλίες “*All-Night-Concerts*” του Terry Riley είχαν διάρκεια παραπάνω από έξι ώρες. Οι ίδιοι οι μινιμαλιστές πολλές φορές σε συνθέσεις τους διεύρυναν τα όρια της ποσότητας των μουσικών γεγονότων. Για παράδειγμα, ενώ στο κομμάτι *Piano Phase* (1967) του Steve Reich, εμφανίζονται μόνο έξι τονικά ύψη, στο κομμάτι *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* (1973), ο αριθμός αυξάνεται σε εννέα και επιπλέον αυξάνεται και η ενορχήστρωση. Στο κομμάτι *Phase Patterns* (1970), ο Reich εισάγει και ένα δεύτερο μελωδικό μοτίβο, ενώ στο κομμάτι *Drumming* (1971) εμφανίζει δέκα μοτίβα. Επομένως ο τίτλος ‘μίνιμαλ’, στη μουσική αυτή, δεν είναι πλήρως ικανοποιητικός για να προσδιορίσει όλες τις παραμέτρους της.

Επίσης, εξετάζοντας το μινιμαλισμό σαν ένα ευρύτερο μουσικό στυλ, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι ο μινιμαλισμός δεν είναι αποκλειστικό δημιούργημα της αμερικανικής κουλτούρας. Στοιχεία μινιμαλισμού εντοπίζονται και στη μουσική άλλων πολιτισμών, όπως στο Μπαλί, στην Ινδία ή την Αφρική. Στη πραγματικότητα, η ‘έθνικ’²⁹ μουσική πάντα γοήτευε τους συνθέτες της Ευρώπης και Αμερικής, χωρίς βέβαια να εξαιρούνται και οι συνθέτες μινιμαλιστικής μουσικής.³⁰ Η επαναληψιμότητα, που όπως προαναφέρθηκε παραπάνω αποτελεί ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της μινιμαλιστικής μουσικής, είναι στοιχείο που μπορούμε να το συναντήσουμε σε πολλά είδη μουσικής, τα οποία δεν έχουν καμία σχέση με τις συνθέσεις των μινιμαλιστών. Για παράδειγμα, στη περίοδο της αναγέννησης στην Ευρώπη, η αίσθηση της επαναληψιμότητας στη πολυφωνική μουσική προέκυπτε μέσα από τη τεχνική της μίμησης μεταξύ των φωνών.

Όπως προλέχθηκε και παραπάνω, υπάρχουν και άλλοι τίτλοι οι οποίοι θα μπορούσαν να χαρακτηρίσουν τη μουσική των τεσσάρων αυτών συνθετών που προαναφέραμε, *acoustical art*, *repetive music* και *meditative music*. Ξεκινώντας με το πρώτο, ο οποίος χρησιμοποιήθηκε από τον Herman Sabbe³¹ και τον χρησιμοποίησε για να περιγράψει την τεχνική της επανάληψης και του πολλαπλασιασμού παρόμοιων μικρών μοτίβων/κελιών, τα οποία μέσα από μια βαθμιαία πρόοδο και πέρασμα από το

²⁹ Λέγοντας ‘έθνικ’ εννοούμε τη μουσική των χωρών εκτός Ευρώπης και Αμερικής, που φέρουν χαρακτηριστικά εξωτισμού.

³⁰ Δεν θα γίνει περαιτέρω αναφορά στα χαρακτηριστικά της μουσικής αυτών των χωρών, γιατί ο στόχος αυτού του κεφαλαίου είναι να γίνει ο συσχετισμός της μίνιμαλ μουσικής με την *ambient* και όχι με την ‘έθνικ’ ή κάποιο άλλο είδος μουσικής.

³¹ Sabbe Herman, *Stroop uit de Kosmos*, in *Kunst en Kultuur*, 1, Brussels 1979.

ένα στο άλλο, μπορούν να παράγουν ένα στατικό ηχητικό περιβάλλον. Ο ορισμός αυτός, πέρα από αυτά τα χαρακτηριστικά, δείχνει να αναφέρεται περισσότερο στις ψυχοακουστικές επιδράσεις αυτής της μουσικής. Παρόλα αυτά όμως, η περιγραφή αυτή της *acoustical art* δεν εφαρμόζει και στους τέσσερις συνθέτες. Τίθεται το ερώτημα, κατά πόσο θεωρούν την επανάληψη μικρών μοτίβων/κελιών και το πέρασμα από το ένα στο άλλο, σαν το βασικότερο στοιχείο της τεχνικής της μουσικής τους. Ακόμα και να συμβαίνει αυτό, ο καθένας από αυτούς, ίσως με εξαίρεση τον Terry Riley, ακολουθούσε μια δικιά του προσωπική μέθοδο, αποσκοπώντας κάθε φορά και αλλού. Για παράδειγμα στη σύνθεση του Reich, *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ*, υπάρχουν αυτές οι μεταφορές, αλλά αφορούν τις τονικότητες ή τα μέτρα και δεν ταιριάζουν με τις μεταφορές που περιγράφει ο ορισμός του *acoustical art*.

Ο ορισμός *meditative music*, έχει χρησιμοποιηθεί για να δώσει μια διαφορετική υπόσταση στη μουσική αυτή. Αναφέρεται αυστηρά στη ψυχολογική επίδραση της στους ακροατές, κάτι που μέχρι κάποιο σημείο μπορεί να είναι και σωστό, αλλά αυτή η ιδιότητα είναι μόνο ένα μέρος και δεν μπορεί να αποτελέσει το βασικότερο χαρακτηριστικό της, αυτό που την αντιπροσωπεύει.

Τέλος, υπάρχει και ο όρος *repetitive music*. Ο όρος αυτός αναφέρεται στη χρήση της επανάληψης σαν ένα κατασκευαστικό κανόνα. Επανάληψη σε κάθε στοιχείο το οποίο μπορεί να επαναληφθεί. Αυτός ο ορισμός, επίσης, δεν μπορεί να εφαρμόσει απόλυτα και στους τέσσερις αυτούς συνθέτες. Για παράδειγμα, στο έργο του La Monte Young, με κάποιες εξαιρέσεις φυσικά, η βασική αρχή που ακολουθείται είναι αυτή της 'συνέχειας'. Καθώς και στο έργο του Riley, Glass και Reich, η χρήση των επαναλήψεων έχει σαν αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας μουσικής συνέχειας, μέρος μιας συνεχούς διαδικασίας. Αυτές οι επαναλήψεις έχουν ουσιαστική εφαρμογή μόνο στη μικροδομή των κομματιών τους, ενώ στη μακροδομή αλλάζουν χαρακτήρα. Επομένως, ούτε αυτός είναι ο καλύτερος όρος για να χαρακτηρίσει τη μουσική των τεσσάρων αυτών συνθετών.

Από τους τέσσερις όρους, που παραπάνω αναφέραμε, έχει επικρατήσει ο πρώτος δηλαδή 'minimal music' και αυτό γιατί παρόλες τις αδυναμίες του, περικλείει μέσα του τα περισσότερα χαρακτηριστικά που συνθέτουν τη μουσική αυτή των La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich και Philip Glass. Παρακάτω θα ακολουθήσει μια εκτενέστερη παρατήρηση στα χαρακτηριστικά της μινιμαλιστικής μουσικής μέσα από τις συνθέσεις των τεσσάρων αυτών σημαντικότερων εκπροσώπων της, έτσι ώστε να μας βοηθήσουν να βρούμε τα κοινά της σημεία με την ambient μουσική.

La Monte Young

Το έργο του La Monte Young χωρίζεται σε τρεις περιόδους. Από το 1956 έως το 1958 έγραφε σειραϊκή μουσική, από το 1959 έως το 1961 ακολούθησε το κίνημα των fluxus και από το 1962 και μετά ουσιαστικά ασχολήθηκε με τη μινιμαλιστική μουσική. Βέβαια το πέρασμα από τη μια περίοδο στην άλλη ήταν μια διαδικασία που πραγματοποιήθηκε σταδιακά, γι' αυτό και παρατηρούνται κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ των τριών περιόδων.

Τα σειραϊκά έργα της πρώτης περιόδου, με την αραιή υφή τους, τις μεγάλης διάρκειας νότες και τη μικρή ποικιλία στα τονικά ύψη, προαναγγέλλουν την μετέπειτα συνθετική του πορεία της τρίτης περιόδου. Για παράδειγμα στο σειραϊκό κομμάτι *Octet for Brass* (1957), ο Young εισάγει νότες μεγάλης χρονικής διάρκειας, τριών ή τεσσάρων λεπτών η κάθε μια. Ο Young έχει επηρεαστεί από το έργο του Anton Webern, ο οποίος χρησιμοποιούσε τις διάφορες παραλλαγές των σειρών στην ίδια οκτάβα, δημιουργώντας έτσι το αίσθημα της στατικότητας του ήχου.³²

Το κομμάτι *String Trio for Violin, Viola and Cello* (1958), είναι το σημαντικότερο της περιόδου αυτής. Σε αυτή τη σύνθεση διακρίνεται μια ιδιαίτερη και εκλεπτυσμένη χρήση φθόγγων μεγάλης χρονικής διάρκειας, οι οποίοι έχουν την ιδιότητα να παραμερίζουν τη γραμμική εξέλιξη της μελωδίας χάριν της κάθετης εναρμόνισης των ήχων και εισάγοντας επιπλέον και μεγάλης χρονικής διάρκειας σιωπές. Μέχρι τότε, η χρήση μεγάλης χρονικής διάρκειας φθόγγων είχε το ρόλο μόνο σαν μια βάση από ήχους πάνω στην οποία θα κινούνταν η μελωδία. Ο Young χρησιμοποίησε αυτή τη βάση σαν το κυρίως συστατικό της σύνθεσης του, με πρωταγωνιστικό ρόλο. Επιπλέον για το κομμάτι αυτό πρέπει να επισημάνουμε πως ο ήχος των φθόγγων αυτών από τα έγχορδα έπρεπε, εσκεμμένα, να είναι μουντός και άχρωμος, χωρίς βιμπράτο, σε πολύ αργή ταχύτητα ενώ η δυναμική κινούνταν σε πολύ περιορισμένη κλίμακα, από *pppp* έως *p*.³³

³² Mertens Wim, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, translated by J. Hautekiet, Preface by Michael Nyman, Kahn & Averill, London 2007. Σελ.21.

³³ Nyman Michael, *Experimental Music, Cage and Beyond* – 2nd ed., with a foreword by Brian Eno, CUP, Cambridge 1999. Σελ. 141. Επίσης περιλαμβάνεται και στο Strickland Edward, *Minimalism: Origins*, Indiana University Press, Bloomington 1993. Σελ.119.

Εικόνα 2.1

Η αρχή από το *String Trio for Violin, Viola and Cello* του La Monte Young

Το 1959, ο Young συνεργάστηκε μαζί με τον Terry Riley και τη χορογράφο Ann Halprin, σε διάφορα πειράματα με μεγάλης διάρκειας ασυνήθιστων ήχων, οι οποίοι είχαν διάρκεια από μερικά λεπτά μέχρι ώρες. Αυτή η συνεργασία, συνδυάζοντας τον αυτοσχεδιασμό, μουσική, χορό και θέατρο, δείχνουν την μετέπειτα πορεία του Young, η οποία έχει να κάνει με τα fluxus.³⁴ Η δεύτερη συνθετική περίοδος του Young άρχισε όταν άκουσε για πρώτη φορά τη μουσική του John Cage στο Darmstadt. Η μουσική του Cage επηρέασε πολύ τον τρόπο σκέψης του Young για τους ήχους. Συγκεκριμένα στο *Lecture 1960* αναφέρει “Πρέπει να αφήνουμε τους

³⁴ Τα fluxus είναι ένα κίνημα αντι-τέχνης, η οποία αποσκοπεί στο να ενώσει τη τέχνη με τη πραγματικότητα της καθημερινής ζωής. Το κίνημα οφείλει το όνομα του στον George Maciunas. Το κίνημα αυτό είχε χαρακτήρα επαναστατικό, παρά αντιπροσωπεύει μια γενικής φύσης αισθητική, με βασικούς στόχους κοινωνικοπολιτικής φύσης. Η τέχνη έπρεπε να είναι κατανοητή από όλους, έπρεπε να έχει μία λειτουργικότητα. Τα fluxus είναι μια μορφή ‘happening’, Συνδυάζει όλες τις μορφές τέχνης.

ήχους να παίρνουν τη μορφή που αυτοί θέλουν”.³⁵ Σύμφωνα με τον Young κάθε ήχος έχει τη δική του αυτόνομη ύπαρξη, κάθε ήχος δεν πρέπει απαραίτητα να συνδέεται επιτυχώς με τον επόμενο για να γίνει ενδιαφέρον, γιατί κάθε ήχος, είναι από μόνος του ενδιαφέρον και μόνο αν διαρκεί πολύ ώρα μπορούμε να καταλάβουμε περισσότερα γι’ αυτόν. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του Young για τους ήχους, τον οδήγησε σε μια διαρκή έρευνα για ανακάλυψη καινούριων ήχων, δοκιμάζοντας διαφορετικούς τρόπους παιξίματος των μουσικών οργάνων.

Αξιοσημείωτο είναι να αναφέρουμε την επιρροή του από την ηλεκτρονική μουσική, η οποία μάλλον προήλθε από τον ίδιο λόγο, την αναζήτηση καινούριων τρόπων παραγωγής ήχων και καινούρια ηχοχρώματα. Το 1962, ο Young, έγραψε το κομμάτι *The Second Dream of the High-Tension Line Stepdown Transformer* το οποίο δείχνει τη στροφή του προς την ηλεκτρονική μουσική. Όλο το κομμάτι αποτελείται από τέσσερις συχνότητες, παραγόμενες από μια γεννήτρια ήχου. Η διάρκειά τους καθορίζονταν από τον εκτελεστή, αλλά θα έπρεπε να ήταν τόση, ώστε να έδινε τη δυνατότητα στον ακροατή να ακούσει και να ξεχωρίσει τους υπέρτονους και τους συνδυασμούς τους. Το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας ήταν ένα συνεχές βουητό από κρατημένους ήχους. Από το 1969 και μετά, ο Young, χρησιμοποιούσε ένα Moog synthesizer για να παράγει συχνότητες και ήχους για τις συνθέσεις του.³⁶

Η τρίτη συνθετική περίοδος του Young αρχίζει από το 1962 και μετά και περιλαμβάνει κυρίως έργα στα οποία κάνει έντονη τη χρήση των επαναλήψεων. Βέβαια αυτό το στοιχείο είχε ήδη προαγγελθεί μέσα από το κομμάτι με το όνομα *Arabic Numeral (any integer) for Henry Flynt* ή *X for Henry Flynt* (1960), το οποίο φέρει στη δομή του τις επαναλήψεις σαν δομικό κανόνα. Το κομμάτι αυτό υπαγορεύει τη χρήση cluster, το οποίο θα είχε μεγάλη χρονική διάρκεια και θα επαναλαμβανόταν ομοιόμορφα πολλές φορές. Χαρακτηριστικό έργο της τρίτης περιόδου και αυτό με το οποίο θα ασχοληθούμε είναι το *The Tortoise His Dreams and Journeys* (1964) και σε συντομογραφία *The Tortoise*. ‘Tortoise’ σημαίνει χελώνα και ο Young χρησιμοποιεί αυτή τη λέξη μεταφορικά για να περιγράψει την ιδέα για συνεχόμενο παίξιμο ενός κομματιού, στο οποίο δε ξεχωρίζεις ποια είναι η αρχή και ποιο το τέλος και δεν υπάρχει κανένα χρονικό όριο σε αυτό. Η μουσική του *The Tortoise* είναι τροπική. Χρησιμοποιούνται κάποια βασικά τονικά ύψη τα οποία αποτελούν ένα βουητό από κρατημένες μεγάλης διάρκειας νότες και από πάνω

³⁵ Mertens Wim, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, translated by J. Hautekiet, Preface by Michael Nyman, Kahn & Averill, London 2007. Σελ.22.

³⁶ Strickland Edward, *Minimalism: Origins*, Indiana University Press, Bloomington 1993. Σελ.154-155.

τοποθετούνται κάποιοι υπέρτοννοι με σκοπό να απαλύνουν το σκληρό άκουσμα του βουητού.³⁷

Δε θα γίνει περαιτέρω εξέταση των έργων του Young, παραμόνο θα συνοψίσουμε τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά της συνθετικής του πορείας. Και αυτά είναι: χρήση λιτών μελωδικών γραμμών, αποτελούμενες από περιορισμένα τονικά ύψη, νότες με μεγάλη χρονική διάρκεια και ιδιαίτερη έμφαση στην εξέλιξη του ήχου μέσα από τον συνεχόμενο ήχον των κρατημένων αυτών νοτών, χρήση ηλεκτρονικών μέσων στην παραγωγή των ήχων, ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην επίδραση που μπορεί να έχει η μουσική στους ακροατές, χρήση των επαναλήψεων, κυρίως μιας συγκεκριμένης νότας ή ήχου, σε αντίθεση με άλλους συνθέτες οι οποίοι χρησιμοποιούσαν τις επαναλήψεις σε μοτίβα ή μεγαλύτερα μουσικά σχήματα και τέλος, μεγάλη διάρκεια στα κομμάτια του, χάνοντας την αίσθηση της αρχής και του τέλους.

Αυτά ήταν τα κυριότερα χαρακτηριστικά της μουσικής του La Monte Young. Παρακάτω θα ακολουθήσει η εξερεύνηση στα σημαντικότερα χαρακτηριστικά των υπόλοιπων τριών συνθετών, Terry Riley, Steve Reich και Philip Glass, για να μπορέσουμε να συγκρίνουμε και να εντοπίσουμε αν και σε ποια σημεία έχει επηρεαστεί η ambient μουσική από τη μινιμαλιστική.

Terry Riley

Όπως ο La Monte Young, έτσι και ο Terry Riley, έδειξαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη φυσιολογία του ήχου και πως οι ήχοι επιδρούν στη ψυχολογία των ακροατών, μόνο που και οι δύο κράτησαν πολύ διαφορετική στάση στα ζητήματα αυτά. Για παράδειγμα, ο Young θεωρούσε τη μέθοδο των επαναλήψεων σαν ένα μηχανισμό για να έχει τον έλεγχο της μουσικής, ενώ ο Riley, σαν μια φόρμα για το ασυνήθιστο μουσικό υλικό του.³⁸

Ο Riley αντικατέστησε αυτή την επίμονη και αδιάκοπη μουσική του Young με διάφορες τεχνικές για επαναλήψεις και πολλαπλασιασμού της μουσικής. Ο εκτελεστής μπορούσε να επαναλαμβάνει μικρά μοτίβα, μέχρι ο ίδιος να αποφασίσει πότε θα τα παράλλαζε ή θα τα αντικαταστάουσε. Τα μοτίβα μεταξύ τους, σε τέτοιες συνθέσεις ή ακόμα και αυτοσχεδιασμούς, είναι πολύ σχετικά και παρόμοια. Ο πρωταρχικός σκοπός του Riley χρησιμοποιώντας τεχνικές επανάληψης ήταν να

³⁷ Mertens Wim, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, translated by J. Hautekiet, Preface by Michael Nyman, Kahn & Averill, London 2007. Σελ.29.

³⁸ Ο.π., Σελ.36.

μπορέσει να διεγείρει, μέσω της μουσικής του, τις αισθήσεις των ακροατών και όπως έχει πει και ο ίδιος ‘αν έβρισκα ένα σύστημα που θα έφερνε τη μουσική μου πιο κοντά στο σκοπό αυτό, θα άφηνα τις τεχνικές των επαναλήψεων’.³⁹

Ο Riley κατά κύριο λόγο ήταν σόλο εκτελεστής, ο οποίος ‘πολλαπλασίαζε τον εαυτό του’ χρησιμοποιώντας δύο συστήματα παραγωγής πολλών επαναλήψεων στα σόλο κομμάτια του: το πρώτο είναι το *tape-loop*, ηχογραφημένοι ήχοι σε μαγνητοταινία σε συνεχής επανάληψη και το δεύτερο είναι *tape-delay*, ένας ηλεκτρονικός μηχανισμός κατά τον οποίο ο παραγόμενος ήχος ο οποίος μπαίνει σε αυτό, ηχογραφείται και αναπαράγεται με μια μικρή καθυστέρηση.⁴⁰

Το 1964, ο Riley, έγραψε το κομμάτι *Keyboard Studies No.2* κατά το οποίο χρησιμοποίησε δεκαπέντε μικρά μοτίβα αποτελούμενα από διαφορετικό αριθμό νοτών και στα οποία συμπεριλαμβάνονταν δύο ή τέσσερις νότες του αρχικού μοτίβου. Το πρώτο μοτίβο επαναλαμβανόταν συνεχόμενα, σα φόντο από ένα σταθερό παλμό, ενώ τα υπόλοιπα παρεμβάλλονταν. Οι επαναλήψεις αυτές των μοτίβων, έχουν το δικό τους ρυθμικό και μελωδικό προφίλ, έρχοντας σε αντίθεση με το ρυθμικό και μελωδικό προφίλ του πρώτου. Η κάθετη αρμονία που προέκυπτε από τις συνηχήσεις δεν είχαν καμία σημασία για τον Riley, σε αντίθεση με τον Young, ο οποίος έδινε ιδιαίτερη έμφαση στην κάθετη αρμονία, δίνοντας στον εκτελεστή την ελευθερία να χρησιμοποιήσει αυτά τα μοτίβα με όσες επαναλήψεις ήθελαν, παράγοντας έτσι κάθε φορά διαφορετικό ηχητικό αποτέλεσμα από αυτό που ήταν γραμμένο στη παρτιτούρα. Στο *Keyboard Studies No.2*, χρησιμοποιούνται μόνο οκτώ νότες και μαζί με τις οκτάβες τους, δώδεκα. Η συνολική διάρκεια του κομματιού δεν είναι καθορισμένη, εξαρτάται από το μήκος των επιμέρων μοτίβων. Αλλαγές στη δυναμική του δεν επιτρέπονται, ενώ η γενική ένδειξη της δυναμικής είναι *forte*. Στα υπόλοιπα χαρακτηριστικά του ήχου, για παράδειγμα την άρθρωση, δεν αναφέρεται καμία ένδειξη μάλλον γιατί δεν έχει καμία σημασία. Όλες οι νότες, είναι ομοιόμορφα γραμμένες και μάλλον εκτελούνται με τον ίδιο τρόπο. Αυτό που είναι σημαντικό να αναφέρουμε είναι ότι και στα δεκαπέντε μοτίβα έχει σημειώσει το σύμβολο ∞ (μαθηματικός συμβολισμός του άπειρου) υπονοώντας το μεγάλο αριθμό των επαναλήψεων του κάθε μοτίβου. Το κάθε μοτίβο είναι η ανάπτυξη του προηγούμενου. Για παράδειγμα, το τρίτο μοτίβο είναι μια προέκταση του δεύτερου, περιέχονταν νότες από τα δύο προηγούμενα. Επομένως, το πρώτο μοτίβο έχει δύο

³⁹ Mertens Wim, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, translated by J. Hautekiet, Preface by Michael Nyman, Kahn & Averill, London 2007. Σελ.37.

⁴⁰ Nyman Michael, *Experimental Music, Cage and Beyond – 2nd ed., with a foreword by Brian Eno*, CUP, Cambridge 1999. Σελ. 144.

ιδιότητες. Είναι αυτό που από την αρχή μέχρι το τέλος του κομματιού επαναλαμβάνεται δίνοντας τον παλμό και επιπλέον μέσα από αυτό παράγονται τα υπόλοιπα μοτίβα. Το *Keyboard Studies No.2* είναι το δεύτερο κομμάτι από τη σειρά *Keyboard Studies*. Όλα τα κομμάτια δεν είναι καταγεγραμμένα γιατί κατά ένα μεγάλο ποσοστό στηρίζονται στον αυτοσχεδιασμό, κάτι που ο Riley έδινε ιδιαίτερη έμφαση και σπουδαιότητα.⁴¹

Εικόνα 2.2
Keyboard Studies No.2 του Terry Riley

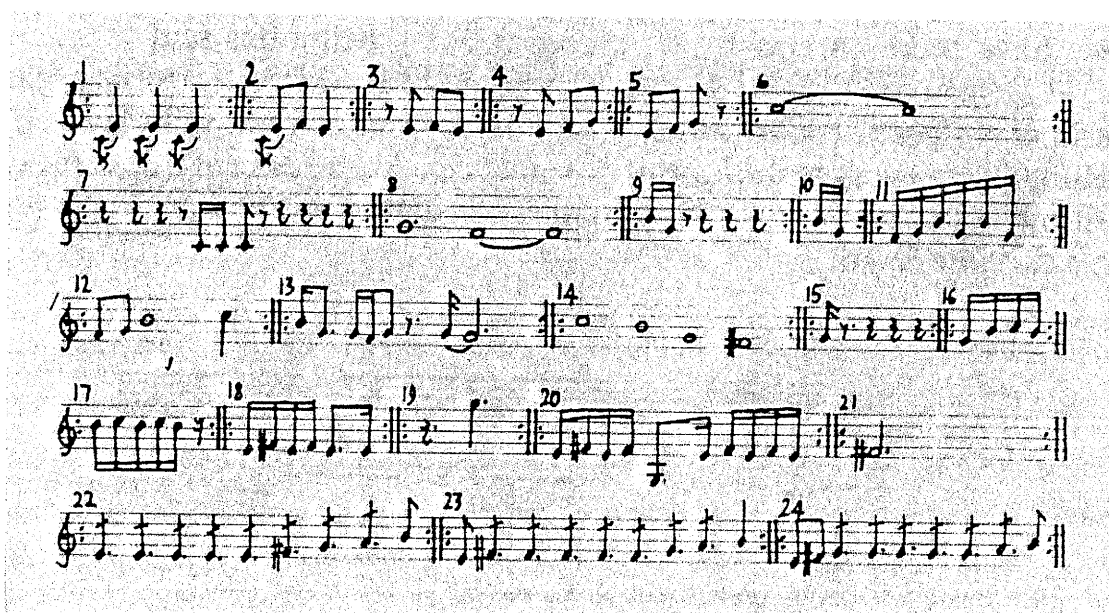


Το 1964, ο Riley, συνέθεσε το κομμάτι *In C*, το οποίο αποτελεί το πιο χαρακτηριστικό του έργο στη χρήση πολλών και διαφορετικών ηχητικών παλμών ταυτόχρονα. Το *In C* είναι περισσότερο πολύπλοκο σε σχέση με το *Keyboard Studies*. Αποτελείται από πενήντατρία διαφορετικά μικρά μοτίβα, τα οποία φέρουν μεγαλύτερη ρυθμική και μελωδική ποικιλία. Η σύνθεση αναπτύχθηκε μέσα από την ιδέα να ξεκινούν λούπες με διαφορετικό μήκος η καθεμιά, από διαφορετικές μαγνητοταινίες προκαλώντας έτσι ένα συνεχές δίκτυο ηχητικών αλληλεπικαλυπτόμενων μοτίβων. Όλα τα μοτίβα είναι ρυθμισμένα σύμφωνα με ένα

⁴¹ Mertens Wim, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, translated by J. Hautekiet, Preface by Michael Nyman, Kahn & Averill, London 2007. Σελ.38.

ψηλό Ντο, το οποίο δίνει ένα συνεχόμενο παλμό σε όλο το κομμάτι. Όλοι οι εκτελεστές παίζουν από την ίδια παρτιτούρα, πράγμα που σημαίνει πως όλοι παίζουν τα ίδια πράγματα, μόνο που ο καθένας μπορεί να ξεκινήσει όποια στιγμή θέλει, να κάνει όσες επαναλήψεις θέλει και να ακολουθήσει όποια ταχύτητα θέλει. Τα είδη των οργάνων και ο αριθμός τους δεν είναι καθορισμένος, το μόνο που είναι απαραίτητο να έχουν στο νου τους οι εκτελεστές είναι ότι όλα τα όργανα πρέπει να είναι ισάξια, χωρίς κάποιον να ακούγεται περισσότερο από τα άλλα.⁴²

Εικόνα 2.3
Τα πρώτα 24 μέτρα από το *In C* του Terry Riley



Τέλος, συνοψίζοντας τα κυριότερα χαρακτηριστικά της συνθετικής προσέγγισης του Terry Riley, μέσα από τα δύο έργα που εξετάσαμε παραπάνω, μπορούμε να αναφέρουμε πως και αυτός έδειχνε ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην επαναληψιμότητα μικρών μοτίβων, συνθέτοντας έτσι τη φόρμα στο κομμάτι. Η μουσική του Riley αποτελείται από τη συνεχή επανάληψη μοτίβων, τα οποία είναι τοποθετημένα το ένα πάνω στο άλλο, με τυχαίο τρόπο και κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις, δίνοντας κάθε φορά και διαφορετικό ηχητικό αποτέλεσμα. Τέλος, κάνει χρήση της μαγνητοταινίας για να παράγει αυτές τις λούπες και δίνει ιδιαίτερη έμφαση στον αυτοσχεδιασμό και στην ελεύθερη πρωτοβουλία του εκτελεστή,

⁴² Mertens Wim, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, translated by J. Hautekiet, Preface by Michael Nyman, Kahn & Averill, London 2007. Σελ.41. Υπάρχει αναφορά και στο Nyman Michael, *Experimental Music, Cage and Beyond* – 2nd ed., with a foreword by Brian Eno, CUP, Cambridge 1999. Σελ.146. Για περισσότερες πληροφορίες: Strickland Edward, *Minimalism: Origins*, Indiana University Press, Bloomington 1993. Σελ.179-180.

δίνοντας του τη δυνατότητα να διαμορφώσει με τη κρίση του τα διάφορα ηχητικά μονοπάτια.

Steve Reich

Ο Steve Reich, όπως και οι δύο προηγούμενοι που αναφέραμε, έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη συνεχόμενη επαναληψιμότητα μουσικών φράσεων. Βέβαια, η τεχνική που χρησιμοποίησε και ο όλος τρόπος σκέψης του ήταν πολύ διαφορετικός με αυτή του La Monte Young και του Terry Riley.

Ακολουθώντας το παράδειγμα του Riley, ο Reich πειραματιζόταν και ο ίδιος με τη μαγνητοταινία και τις λούπες, όταν το 1965 τυχαία ανακάλυψε τη διαδικασία της σταδιακής κυκλικής μετατόπισης της φάσης μεταξύ ίδιων loops (gradual phase shifting). Η πρόθεσή του ήταν να αφήσει τη λούπα να επαναλαμβάνεται πάνω στον εαυτό της, αλλά κατά τη διάρκεια του πειράματος, κατάλαβε ότι οι δύο μαγνητοταινίες δεν είχαν ακριβώς την ίδια ταχύτητα, κάτι που δημιουργούσε σταδιακή χρονική μετατόπιση στις λούπες. Αυτή η τεχνική, μαζί με το ενδιαφέρον του για συνεχόμενες επαναλήψεις φράσεων, αποτελούν τα κυριότερα χαρακτηριστικά του έργου του Reich.⁴³

Από το 1967 και μετά, ο Reich, χρησιμοποίησε αυτή τη διαδικασία της βαθμιαίας μετατόπισης και εμφάνιση διαφοράς φάσης επαναλαμβανόμενων φράσεων στη δημιουργία ενόργανης μουσικής και συγκεκριμένα τον ίδιο χρόνο συνέθεσε το έργο *Piano Phase* για δύο πιάνα. Αυτό το κομμάτι είναι το πρώτο του Reich, στο οποίο φαίνεται τόσο καθαρά η έννοια της στατικότητας, ενώ παράλληλα μια διαρκή κινητικότητα, σαν τα βασικότερα χαρακτηριστικά μιας τέτοιας επαναλαμβανόμενης μουσικής, η οποία αποτελείται από μια σταθερή συνεχόμενα επαναλαμβανόμενη φράση, ενώ παράλληλα τρέχει η ίδια φράση με μια σταδιακή επιβράδυνση, κάνοντας τη να βγει έξω από τη φάση της πρώτης. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να ενισχύει την ένταση που δημιουργείται από τη συνεχόμενη διαφοροποίηση των συνηγήσεων, κάθε φορά που γίνεται μετατόπιση. Το κομμάτι αυτό είναι κατασκευασμένο να κινείται κυκλικά: οι δύο φράσεις ξεκινάνε σε ταυτοφωνία, κατά τη διάρκεια απομακρύνονται σταδιακά, και αφού ολοκληρωθεί ο κύκλος, ξαναβρίσκονται σε κατάσταση ταυτοφωνίας. Κάθε φορά που ολοκληρώνεται ένα κύκλος, το βασικό μοτίβο

⁴³ Mertens Wim, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, translated by J. Hautekiet, Preface by Michael Nyman, Kahn & Averill, London 2007. Σελ.47.

εισάγεται λίγο παραλλαγμένο. Η πρώτη μελωδική φράση από την οποία οι υπόλοιπες πηγάζουν αποτελείται από δώδεκα νότες, πέντε διαφορετικών τονικών υψών.⁴⁴

Εικόνα 2.4 Τα πρώτα έξι μοτίβα από το *Piano Phase* του Steve Reich

Το κομμάτι *Piano Phase* είναι από τα πρώτα έργα που έγραψε ο Reich κάνοντας χρήση την τεχνική αυτή, γι' αυτό και δε περιλαμβάνει ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες αρμονικές σχέσεις. Τον ίδιο χρόνο έγραψε το *Violin Phase*, κατά το οποίο οι αρμονικές σχέσεις που δημιουργούνται είναι περισσότερο πολύπλοκες, παρουσιάζοντας μεγαλύτερη ρυθμική ποικιλία και είναι γραμμένο για τέσσερα βιολιά. Δεν θα γίνει παραπέρα επέκταση στο συγκεκριμένο έργο γιατί βασίζεται στην ίδια μουσική σκέψη, περισσότερο εξελιγμένη.

Έτσι, σύμφωνα με τα όσα λέχθηκαν παραπάνω για τη μουσική του Steve Reich, θα μπορούσαμε να ανακεφαλαιώσουμε τα σημαντικότερα σημεία, τα οποία είναι το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του στις συνεχόμενες επαναλήψεις μοτίβων και φράσεων, χρήση της μαγνητοταινίας, απλά μελωδικά και ρυθμικά σχήματα και περιορισμένα τονικά ύψη. Επαναλαμβάνει λίγο ή πολύ τα γενικά χαρακτηριστικά των

⁴⁴ Mertens Wim, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, translated by J. Hautekiet, Preface by Michael Nyman, Kahn & Averill, London 2007. Σελ.48. Για περισσότερες πληροφορίες στο Nyman Michael, *Experimental Music, Cage and Beyond – 2nd ed., with a foreword by Brian Eno*, CUP, Cambridge 1999. Σελ.153. Επίσης, Strickland Edward, *Minimalism: Origins*, Indiana University Press, Bloomington 1993. Σελ.196-197.

τεχνικών της σύνθεσης της μινιμαλιστικής μουσικής, βέβαια όμως, μέσα από τη δική του προσωπική αισθητική.

Philip Glass

Ο Philip Glass είναι ο τέταρτος σημαντικότερος εκπρόσωπος της μινιμαλιστικής μουσικής. Μέσα από τα χαρακτηριστικά των συνθέσεών του, θα αποκτήσουμε μια περισσότερο ολοκληρωμένη εικόνα για τη μινιμαλιστική μουσική.

Η προσωπική μουσική του Glass βασίζεται στην αρχή των επαναλήψεων, κατά την οποία τα μουσικά μοτίβα δομούνται σύμφωνα με μία μέθοδο προσθετικής. Αυτή η μέθοδος δόμησης αποτελεί το σημαντικότερο χαρακτηριστικό στο συνθετικό στυλ του Glass και υιοθετήθηκε από τον Glass όταν το 1966 μέχρι το 1967 είχε ταξιδέψει στο Θιβέτ και την Ινδία και ήρθε σε επαφή με τέτοιου είδους μεθόδους της παραδοσιακής μουσικής τους. Ο Glass φαίνεται να έχει επηρεαστεί ιδιαίτερα από τη μουσική της Ινδίας, για παράδειγμα χρησιμοποιεί και ο ίδιος, όπως και οι Ινδιάνοι μουσικοί, πολύ μεγαλύτερες ενότητες στα έργα του, οι οποίες προέρχονται από την ένωση μικρότερων ενοτήτων με διαφορετική δομή, από τη δομή της τελικής σχηματισμένης ενότητας. Όπως έλεγε και ο ίδιος ο Glass, “Αυτές οι μεγαλύτερες μονάδες ή περίοδοι εντάσσονται σε μια κυκλική διαδικασία, όπου μετέπειτα, άλλες κυκλικές κινήσεις με διαφορετικό ρυθμό προστίθενται, σαν ένας κυκλικός μηχανισμός: όλα κινούνται ταυτόχρονα και ασταμάτητα, με συνεχόμενους μετασχηματισμούς”.⁴⁵

Πριν αρχίσει να υιοθετεί ολοκληρωτικά, ο Glass, τις προσθετικές δομές που προαναφέραμε, έγραφε μουσική βασισμένη στην αρχή των επαναλήψεων και ρυθμικών κύκλων, επίσης χαρακτηριστικό της Ινδικής μουσικής. Ένα πρώιμο έργο το οποίο προαναγγέλλει τη μετέπειτα συνθετική του πορεία είναι το *Strung Out* (1967), για ηλεκτρικό βιολί. Αποτελείται από μοτιβικούς σχηματισμούς λίγων νοτών, τρεις έως εννέα νότες, ίσης χρονικής διάρκειας η κάθε νότα. Οι τρεις τελευταίες νότες του πρωταρχικού μελωδικού μοτίβου, αποτελούν τη βάση στη δημιουργία των επόμενων σχηματισμών, όπου κάθε φορά εμφανίζονται με κάποιες παραλλαγές. Το αποτέλεσμα αυτών των μικρομετασχηματισμών είναι άλλοτε η ανάδειξη και επιμήκυνση και

⁴⁵ Mertens Wim, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, translated by J. Hautekiet, Preface by Michael Nyman, Kahn & Averill, London 2007. Σελ.68.

τεχνικών της σύνθεσης της μινιμαλιστικής μουσικής, βέβαια όμως, μέσα από τη δική του προσωπική αισθητική.

Philip Glass

Ο Philip Glass είναι ο τέταρτος σημαντικότερος εκπρόσωπος της μινιμαλιστικής μουσικής. Μέσα από τα χαρακτηριστικά των συνθέσεών του, θα αποκτήσουμε μια περισσότερο ολοκληρωμένη εικόνα για τη μινιμαλιστική μουσική.

Η προσωπική μουσική του Glass βασίζεται στην αρχή των επαναλήψεων, κατά την οποία τα μουσικά μοτίβα δομούνται σύμφωνα με μία μέθοδο προσθετικής. Αυτή η μέθοδος δόμησης αποτελεί το σημαντικότερο χαρακτηριστικό στο συνθετικό στυλ του Glass και υιοθετήθηκε από τον Glass όταν το 1966 μέχρι το 1967 είχε ταξιδέψει στο Θιβέτ και την Ινδία και ήρθε σε επαφή με τέτοιου είδους μεθόδους της παραδοσιακής μουσικής τους. Ο Glass φαίνεται να έχει επηρεαστεί ιδιαίτερα από τη μουσική της Ινδίας, για παράδειγμα χρησιμοποιεί και ο ίδιος, όπως και οι Ινδιάνοι μουσικοί, πολύ μεγαλύτερες ενότητες στα έργα του, οι οποίες προέρχονται από την ένωση μικρότερων ενοτήτων με διαφορετική δομή, από τη δομή της τελικής σχηματισμένης ενότητας. Όπως έλεγε και ο ίδιος ο Glass, “Αυτές οι μεγαλύτερες μονάδες ή περίοδοι εντάσσονται σε μια κυκλική διαδικασία, όπου μετέπειτα, άλλες κυκλικές κινήσεις με διαφορετικό ρυθμό προστίθενται, σαν ένας κυκλικός μηχανισμός: όλα κινούνται ταυτόχρονα και ασταμάτητα, με συνεχόμενους μετασχηματισμούς”.⁴⁵

Πριν αρχίσει να υιοθετεί ολοκληρωτικά, ο Glass, τις προσθετικές δομές που προαναφέραμε, έγραφε μουσική βασισμένη στην αρχή των επαναλήψεων και ρυθμικών κύκλων, επίσης χαρακτηριστικό της Ινδικής μουσικής. Ένα πρώιμο έργο το οποίο προαναγγέλλει τη μετέπειτα συνθετική του πορεία είναι το *Strung Out* (1967), για ηλεκτρικό βιολί. Αποτελείται από μοτιβικούς σχηματισμούς λίγων νοτών, τρεις έως εννέα νότες, ίσης χρονικής διάρκειας η κάθε νότα. Οι τρεις τελευταίες νότες του πρωταρχικού μελωδικού μοτίβου, αποτελούν τη βάση στη δημιουργία των επόμενων σχηματισμών, όπου κάθε φορά εμφανίζονται με κάποιες παραλλαγές. Το αποτέλεσμα αυτών των μικρομετασχηματισμών είναι άλλοτε η ανάδειξη και επιμήκυνση και

⁴⁵ Mertens Wim, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, translated by J. Hautekiet, Preface by Michael Nyman, Kahn & Averill, London 2007. Σελ. 68.

άλλοτε η συρρίκνωση των φράσεων, οι οποίες πολλές φορές διακόπτονται από μικρότερες ασυνεχής φιγούρες.⁴⁶

Εικόνα 2.5
Η αρχή από το *Strung Out* του Philip Glass

Στο κομμάτι *Two Pages* (1969), παρατηρείται πολύ πιο καθαρά η χρήση της προσθετικής μεθόδου. Αποτελείται από μικρούς ή μεγαλύτερους μελωδικούς σχηματισμούς, οι οποίοι μεγεθύνονται ή σμικρύνονται ανάλογα με την πρόσθεση ή παράλειψη μικρών μελωδικών κελιών. Το κομμάτι *Two Pages* είναι γραμμένο σε ρυθμική και μελωδική ταυτοφωνία, επίσης δεν επιτρέπονται διαφοροποιήσεις στη χροιά, από τη στιγμή που θα καθοριστεί στην αρχή της εκτέλεσης. η ταχύτητα του είναι γρήγορη, ενώ η δυναμική του *forte*, με ένταση και δυναμικότητα. Το μελωδικό υλικό του κομματιού αποτελείται από πέντε τονικά ύψη, ίσης χρονικής αξίας, συγκεκριμένα όλα είναι όγδοα. Αξιοσημείωτο είναι το ξαφνικό ξεκίνημα του κομματιού και το απροετοίμαστο τέλος του, το οποίο δίνει στον ακροατή την αίσθηση ότι ακούει μόνο ένα θραύσμα μιας μόνιμης μουσικής συνέχειας.

⁴⁶ Strickland Edward, *Minimalism: Origins*, Indiana University Press, Bloomington 1993. Σελ.212-213.

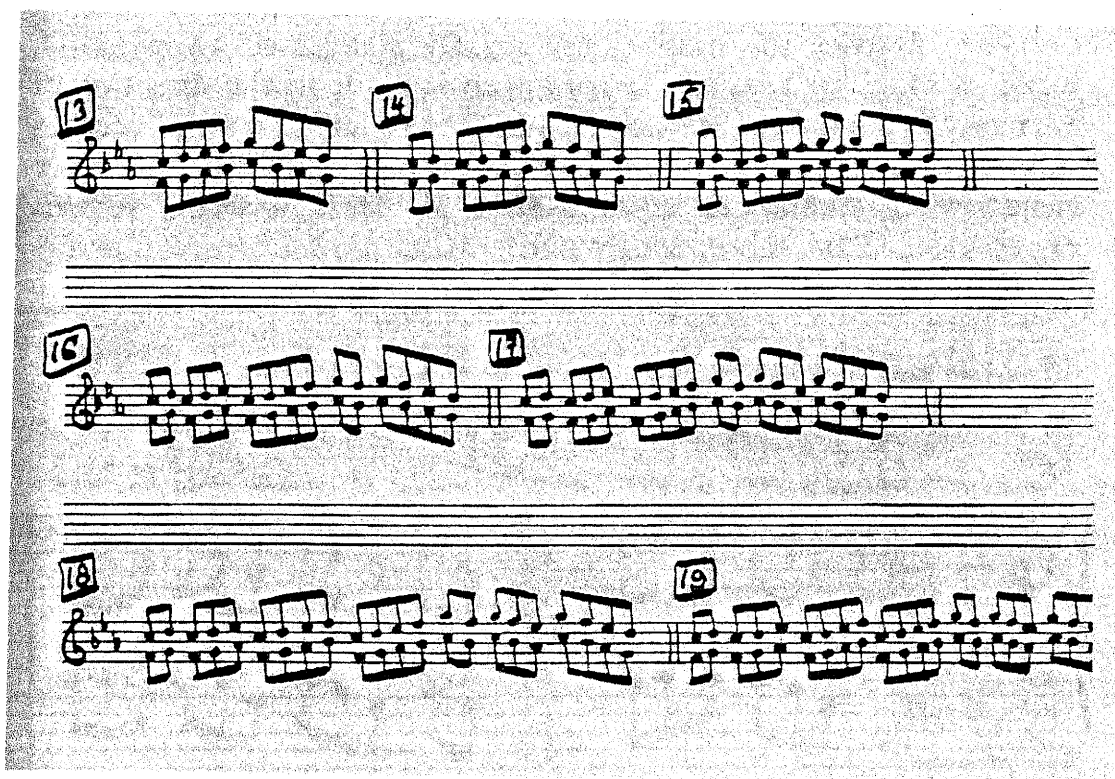
Εικόνα 2.6
Η αρχή και το τέλος από το *Two Pages* του Philip Glass



Το κομμάτι *Music in Fifths*, το οποίο είναι επίσης γραμμένο το 1969, διαφέρει από το προηγούμενο στο ότι έχει προστεθεί μία ακόμα φωνή σε απόσταση πέμπτης από την πρώτη. Το κομμάτι αυτό δεν είναι δομημένο με τον ίδιο τρόπο των προσθετικών κελιών, αλλά δίνοντας περισσότερη σημασία στη δομή των ήχων. Συγκεκριμένα είπε, “Σαν συνθέτης με απασχολεί η οργάνωση της δομής στην τυπική της μορφή, αλλά η προσοχή του κοινού είναι στραμμένη κυρίως στους ήχους και στη μουσική. Θα πρέπει να εστιάσω την προσοχή μου περισσότερο στο ηχητικό αποτέλεσμα του κομματιού, παρά στην τυπική πλευρά της κατασκευής του”.⁴⁷

⁴⁷ Mertens Wim, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, translated by J. Hautekiet, Preface by Nyman Michael, Kahn & Averill, London 2007. Σελ.71. Επίσης, Strickland Edward, *Minimalism: Origins*, Indiana University Press, Bloomington 1993. Σελ.217.

Εικόνα 2.7
Μέτρα 13-19 από το *Music in Fifths* του Philip Glass



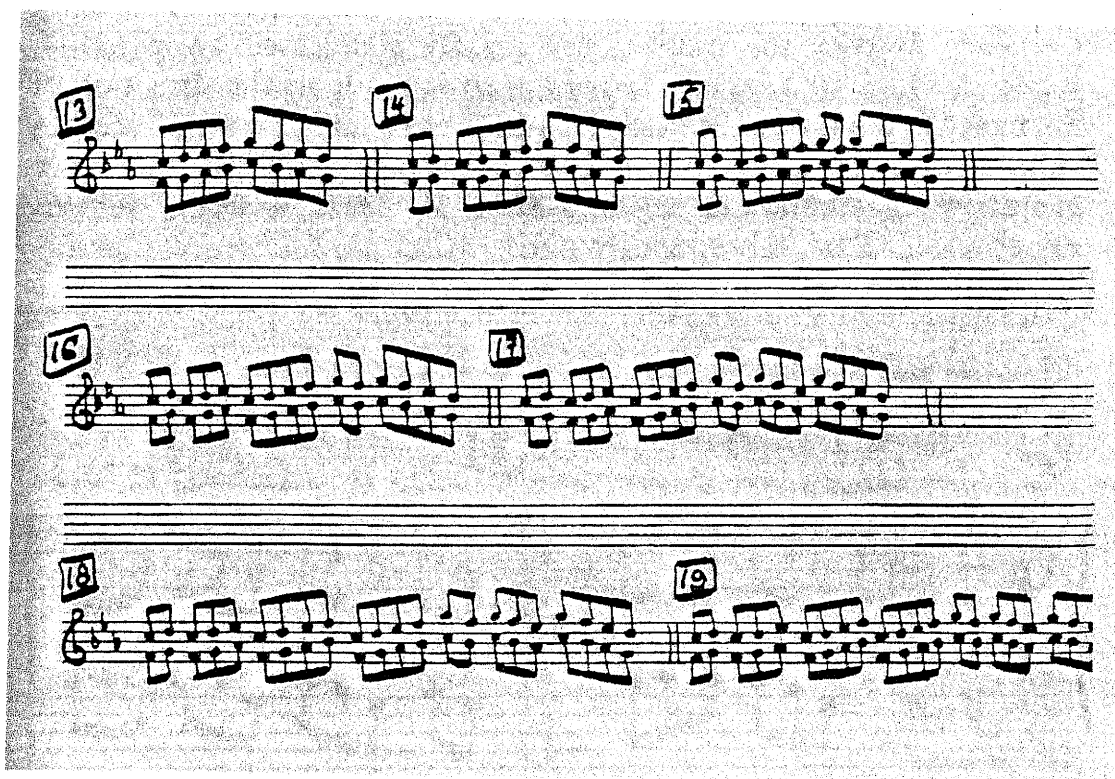
Τα έργα που ακολουθούν διέπονται από τις ίδιες κατασκευαστικές αρχές, επομένως δεν θα γίνει αναφορά σε άλλα έργα του. Ανακεφαλαιώνοντας λοιπόν, τα βασικότερα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το συνθετικό ύφος του Glass είναι η χρήση των πολλών επαναλήψεων, λιτές μελωδικές γραμμές από περιορισμένα τονικά ύψη, σταθερή αρμονία, περιορισμένα ρυθμικά σχήματα και ηχοχρώματα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον στις επιδράσεις της μουσικής και των ήχων στους ακροατές. Τέλος, έχει επιρροές από τη μουσική της Ινδίας και την αρχή της προσθετικής μεθόδου μικρών μελωδικών κελιών.

Με τον Philip Glass ολοκληρώθηκε η εξερεύνηση των βασικότερων χαρακτηριστικών της μινιμαλιστικής μουσικής, διαδικασία απαραίτητη για να μπορέσει να ακολουθήσει ο συσχετισμός της με την ambient μουσική.

Στοιχεία της μίνιμαλ μουσικής στην Ambient μουσική.

Ανατρέχοντας στα χαρακτηριστικά της ambient και στο πως αυτή ορίστηκε στο πρώτο κεφάλαιο, μπορούμε να συμπεράνουμε πως η ambient έχει χρησιμοποιήσει πολλά από τα ιδιώματα της μίνιμαλ μουσικής, τουλάχιστον σε κατασκευαστικό επίπεδο. Ο ίδιος ο Brian Eno μιλούσε με μεγάλο θαυμασμό για τους

Εικόνα 2.7
Μέτρα 13-19 από το *Music in Fifths* του Philip Glass



Τα έργα που ακολουθούν διέπονται από τις ίδιες κατασκευαστικές αρχές, επομένως δεν θα γίνει αναφορά σε άλλα έργα του. Ανακεφαλαιώνοντας λοιπόν, τα βασικότερα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το συνθετικό ύφος του Glass είναι η χρήση των πολλών επαναλήψεων, λιτές μελωδικές γραμμές από περιορισμένα τονικά ύψη, σταθερή αρμονία, περιορισμένα ρυθμικά σχήματα και ηχοχρώματα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον στις επιδράσεις της μουσικής και των ήχων στους ακροατές. Τέλος, έχει επιρροές από τη μουσική της Ινδίας και την αρχή της προσθετικής μεθόδου μικρών μελωδικών κελιών.

Με τον Philip Glass ολοκληρώθηκε η εξερεύνηση των βασικότερων χαρακτηριστικών της μινιμαλιστικής μουσικής, διαδικασία απαραίτητη για να μπορέσει να ακολουθήσει ο συσχετισμός της με την ambient μουσική.

Στοιχεία της μίνιμαλ μουσικής στην Ambient μουσική.

Ανατρέχοντας στα χαρακτηριστικά της ambient και στο πως αυτή ορίστηκε στο πρώτο κεφάλαιο, μπορούμε να συμπεράνουμε πως η ambient έχει χρησιμοποιήσει πολλά από τα ιδιώματα της μίνιμαλ μουσικής, τουλάχιστον σε κατασκευαστικό επίπεδο. Ο ίδιος ο Brian Eno μιλούσε με μεγάλο θαυμασμό για τους

μινιμαλιστές συνθέτες. Έδειχνε εντυπωσιασμένος από τη μεγάλη ποικιλία και τις πολλές δυνατότητες που μπορούσαν να παραχθούν μέσα από πολύ απλά συστήματα. Συγκεκριμένα, σε μια συνέντευξή του το 1985, αναφέρει το έργο του Steve Reich, *It's Gonna Rain*, κατά το οποίο σύντομες ηχογραφημένες λούπες με τα λόγια 'It's Gonna Rain', επαναλαμβάνοντουσαν ξανά και ξανά, σε διαφορετική ταχύτητα όμως η κάθε μια, δημιουργώντας διαφορά φάσης αναμεταξύ τους. Ο Eno σχολίασε πως κάθε πληροφορία, όσο κοινή και αν είναι, παύει να ακούγεται το ίδιο μετά από πολλές επαναλήψεις και ότι μπορεί να γίνει αντιληπτή η διαδικασία των αλλαγών της, ακόμα και όταν τα στοιχεία της δείχνουν να είναι στατικά και αμετάβλητα.⁴⁸

Ο Brian Eno στις συνθέσεις του χρησιμοποίησε ιδιαίτερα τη τεχνική των επαναλήψεων, δίνοντας στα κομμάτια του μεγάλη διάρκεια, κάτι που είναι πρωτεύον στοιχείο της μίνιμαλ μουσικής. Και τα δύο αυτά είδη μουσικής αποτελούνται από λιτούς μελωδικούς σχηματισμούς, μεγάλης διάρκειας νότες τοποθετημένες σε διάφορες στρώσεις, περίτεχνα όμως τοποθετημένες έτσι ώστε να έχουν μια ιδιαίτερη επίδραση στη ψυχολογία του ακροατή.

Στοιχεία και των τεσσάρων συνθετών μινιμαλιστικής μουσικής έχουν χρησιμοποιηθεί στα έργα του Eno και άρα κατά προέκταση στην ambient μουσική. Τι είναι όμως αυτό που διαφοροποιεί τα δύο αυτά είδη μουσικής; Αυτό που κάνει την ambient μουσική να διαφέρει από τη μίνιμαλ είναι η πρόθεση του συνθέτη, ο σκοπός της κάθε μουσικής και η λειτουργικότητά της. Ο Eno όρισε με μεγάλη σαφήνεια τη λειτουργικότητα της ambient μουσικής. Η μίνιμαλ μουσική είναι ένα μουσικό στυλ, το οποίο είναι κατασκευασμένο με κάποιες συγκεκριμένες τεχνικές και είναι φιλτραρισμένη από την αισθητική του κάθε συνθέτη, ενώ ο Eno χρησιμοποίησε αυτές τις τεχνικές θέλοντας να δώσει μια διαφορετική υπόσταση στη μουσική του.

⁴⁸ Tamm Eric, *brian eno: his music and the vertical color of sound*, Da capo press, New York 1995. Σελ.23.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Από την ηλεκτρονική μουσική, στο φυσικό ήχο των χώρων: John Cage.

Εισαγωγή

Ήδη την περίοδο που έκανε την εμφάνισή της η μινιμαλιστική μουσική, τα ηλεκτρονικά μέσα παραγωγής ήχου ήταν ευρέως διαδεδομένα. Οι συνθέτες χρησιμοποιούσαν τις τεχνολογίες της ηχογράφησης και της παραγωγής ηχητικού σήματος από τη δεκαετία του '50 σε μια προσπάθεια διεύρυνσης των ορίων του ήχου και κατά προέκταση της μουσικής. Οι νέες δυνατότητες που πρόσφερε η τεχνολογία, δεν θα μπορούσαν να μείνουν απαρατήρητες από τους μετέπειτα συνθέτες και κατά συνέπεια και από τους εκπροσώπους του μινιμαλισμού. Άλλοι λιγότερο και άλλοι περισσότερο χρησιμοποίησαν ηλεκτρονικά συστήματα στη μουσική τους. Ο La Monte Young, για παράδειγμα, στη δεκαετία του '60 συνεργάστηκε με τον μουσικό διευθυντή από το στούντιο της Yoko Ono, Richard Maxfield, με τον οποίο κατασκεύασε κομμάτια ηλεκτρονικής μουσικής. Ο Terry Riley χρησιμοποίησε την τεχνική *tape-loop* και *tape-delay* για πρώτη φορά το 1961 στο κομμάτι *Five Legged Stool*. Επίσης, ακόμα πιο έντονη χρήση ηλεκτρονικών ήχων παρατηρείται στα έργα των Steve Reich και Philip Glass. Από τη στιγμή που η τεχνολογία μπήκε στο χώρο των ήχων και της μουσικής, για πολλούς συνθέτες έγινε μέσο πειραματισμού και έκφρασης.

Γυρίζοντας πίσω στο χρόνο, ένας τέτοιος συνθέτης είναι ο John Cage. Μινιμαλιστές, ηλεκτρονική μουσική και John Cage, παρόλο που φαίνεται να ακολούθησαν τρεις διαφορετικούς δρόμους στη μουσική εξέλιξη, σε πολλά σημεία παρατηρούμε τους δρόμους αυτούς να τέμνονται. Στη μουσική του Cage, μπορούμε να συναντήσουμε μινιμαλιστικά στοιχεία, για παράδειγμα, το κομμάτι του 4'33'' θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα κατεξοχήν μινιμαλιστικό κομμάτι, με καθόλου μουσική δραστηριότητα, με τη τυπική έννοια του όρου. Επηρεάστηκε και εμπνεύστηκε από τον Erik Satie, εκτελώντας το *Vexations*, άλλο ένα κομμάτι με στοιχεία μινιμαλισμού, τον Charles Ives και έπειτα από τον Arnold Schoenberg, αλλά ο Cage, πιο πολύ από κάθε άλλον, προχώρησε στην απομόνωση της ποιότητας του ήχου. Στην αναζήτηση του έσχατου σημείου στον ήχο, έφτασε στο άλλο άκρο, τη σιωπή. Το 1989 είπε, «Οι άνθρωποι συχνά προτιμούν τους σιγανούς ήχους. Η απαίσια παρουσία της πρόθεσης

στη μουσική κάνει τους άσκοπους περιβαλλοντικούς - ambient - ήχους πιο χρήσιμους. Είναι πιο πιθανό για κάποιον να ζει πιο καλά αν βρίσκει τους ήχους του περιβάλλοντος όμορφους».⁴⁹

Ο Cage περισσότερο μοιάζει με εφευρέτης παρά με συνθέτης⁵⁰ και αυτό γιατί πάντα προσπαθούσε να εφεύρει νέους ήχους, νέες μεθόδους σύνθεσης και δημιουργίας, νέους τρόπους εκτέλεσης και ακρόασης. Αυτό που χαρακτηρίζει την ambient μουσική, πέρα από τη χρήση νέων ήχων, συγκεκριμένων ή όχι, είναι η επιμήκυνση της διάρκειας των κομματιών, κάτι που ο Cage είχε ήδη υιοθετήσει από το 1939, στα κομμάτια για κρουστά.⁵¹ Έδινε μια διαφορετική υπόσταση στο χρόνο και στη διάρκεια των κομματιών από αυτή που είχε καθοριστεί μέσα από τα μουσικά είδη και φόρμες προηγούμενων δεκαετιών, όπως κατά την κλασική, ρομαντική περίοδο ή ακόμα και στις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα. Δεν ήταν μόνο ότι επιμήκυνε τις μουσικές φράσεις και ενότητες, αλλά παράλληλα σκεφτόταν τη διάρκεια των ήχων, ακόμα και αυτή των κρουστών οι οποίοι από τη φύση τους έχουν μικρή διάρκεια, σαν τη βάση για τα κομμάτια του. Βέβαια κάτι τέτοιο έκανε την εμφάνισή του και πιο πριν, όπως για παράδειγμα με τις *Vexations* του Satie, αλλά ο Cage καθιέρωσε αυτή τη σχέση της μουσικής με τον χρόνο, υποδηλώνοντας την στις μουσικές οδηγίες που έδινε. Η πρώτη εμφάνιση τέτοιων οδηγιών για επιμήκυνση μουσικών φράσεων σε σύνθεση του, ήταν στο *Imaginary Landscape No.1* (1939). Πιο συγκεκριμένα ανέφερε:

Τέσσερις δεκαπεντάμετρες ενότητες χωρισμένες σε τρία ίσα μέρη, εναλλασσόμενες με τρία interludes και μία coda στο τέλος. Κάθε interlude είναι κατά ένα μέτρο πιο μεγάλο από το προηγούμενο. Το πρώτο interlude, το οποίο διαρκεί ένα μέτρο, εισάγει τρία ρυθμικά στοιχεία τα οποία ένα ένα αφαιρούνται από τα interludes και προσθέτονται πάλι ένα ένα στις τέσσερις δεκαπενταμερείς ενότητες που ακολουθούν. Με την ολοκλήρωση αυτής της διαδικασίας ξαναεπαναλαμβάνεται η αρχική μορφή του πρώτου interlude, επιμηκυμένο, λόγω των επαναλήψεων.⁵²

⁴⁹ Prendergast Mark, *the ambient century: from Mahler to trance-the evolution of sound in the electronic age*, Bloomsbury, London 2000. Σελ.44.

⁵⁰ Cage John, *For the Birds: In Conversation with Daniel Charles*, Marion Boyars, London 1981. Σελ.69. Άποψη του Schoenberg μετά τη συνάντησή του με τον Cage.

⁵¹ Pritchett James, *The Music of John Cage*, CUP, Cambridge 1993. Σελ. 13-14.

⁵² Key Susan, 'John Cage's *Imaginary Landscape No.1*: Through the Looking Glass, στο David W. Patterson (ed.), *John Cage: Music, Philosophy and Intention, 1933-1950*, Routledge Publishing, Inc, New York 2002. Σελ.115.

Οι μουσικές οδηγίες ήταν ένας τρόπος για να οργανώσει, ο Cage, τη μουσική του, και τις παραμέτρους της όπως το χρόνο, το ρυθμό, τα τονικά ύψη, τα ηχοχρώματα κ.α. και ήταν άρρηκτα συνδεδεμένες με τη διεύρυνση του ήχου.⁵³

Όλη η μουσική δημιουργία του Cage ήταν μια διαρκής εξερεύνηση του 'νέου'. Στην αναζήτηση νέων ήχων, η διαδικασία πειραματισμού του Cage πέρασε από πολλά στάδια, ανακαλύπτοντας πολλές και διαφορετικές ηχογόνες πηγές. Ο θαυμασμός του για τους ήχους των κρουστών οργάνων, οδήγησε στην έντονη ενασχόλησή του με την εξερεύνηση διαφόρων υλικών και τρόπων παραγωγής ήχων. Υλικά από το περιβάλλον, υλικά από οτιδήποτε, κάθε ηχογόνος πηγή μπορούσε να ενταχθεί σε μια μουσική του σύνθεση. Υλικά και ήχοι τόσο παραμορφωμένοι, που σχεδόν είναι μη αναγνωρίσιμοι, ήχοι που δεν παραπέμπουν πουθενά. Ήχοι ηλεκτρονικοί ή συνθετικοί με την βοήθεια της τεχνολογικής προόδου, ήχοι που αργότερα θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για τη δημιουργία της ambient μουσική, μια και η ambient είναι μια ουδέτερη μουσική, με ήχους που προσπαθούν να προκαλούν όσο το δυνατόν λιγότερο την προσοχή των ακροατών. Ο Cage έκανε κυρίως χρήση μικροφώνων και συστημάτων ηχογράφησης και αναπαραγωγής των ήχων αυτών, όπως για παράδειγμα στο *Imaginary Landscapes 4o-5o* (1951-52).

Δεν ήταν τυχαίο ότι από πολλούς, ο Cage, θεωρήθηκε περισσότερο φιλόσοφος παρά συνθέτης.⁵⁴ Προσπαθούσε να δημιουργήσει καινούριες ισορροπίες μεταξύ των ακροατών και του περιβάλλοντα χώρου. Να αλλάξει τη σχέση τους. Να βρει νέους τρόπους επικοινωνίας μεταξύ εκτελεστή, ακροατή και περιβάλλοντος, αλλάζοντας τον τρόπο αντιμετώπισης των στοιχείων τους και δημιουργώντας άλλες συνθήκες αλληλεπίδρασης μεταξύ τους.

Αυτά κατά κύριο λόγο αποτελούν τα ζητήματα τα οποία κάνουν τον Cage να θεωρείται ένας πολύ σημαντικός σταθμός στην πορεία προς την ambient μουσική. Πριν όμως γίνει εκτενέστερη αναφορά σε αυτά τα ζητήματα αντλώντας στοιχεία μέσα από κάποια έργα του Cage, είναι σημαντικό να μιλήσουμε λίγο για θέματα που αφορούν την τεχνολογία, μια και αυτή είναι το σημαντικότερο κατασκευαστικό εργαλείο, από τεχνικής άποψης, για την ambient μουσική.

⁵³ Για περισσότερες πληροφορίες: *Lecture on Nothing* και *Lecture on Something* που περιέχονται στο βιβλίο του, *Silence, Lectures and Writings*, Marion Boyars, London 1978.

⁵⁴ Pritchett James, *The Music of John Cage*, CUP, Cambridge 1993. Σελ. 1. Η πληροφορία αυτή υπάρχει και στο Salzman Erik, *Twentieth-Century Music: An Introduction*, 3th edition, Prentice Hall, Englewood Cliffs 1988.

Τεχνολογικές εξελίξεις που χρησιμοποιήθηκαν στην ambient μουσική.

Μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, το περιβάλλον για την ανάπτυξη των τεχνών και της ηλεκτρονικής μουσικής έγινε ευνοϊκότερο. Η γρήγορη τεχνολογική πρόοδος, σαν αποτέλεσμα του πολέμου, η ξαφνική άνοδος του ενδιαφέροντος για ανακάλυψη νέων τεχνικών παραγωγής ήχου και γενικά η επεκτατική οικονομική πολιτική, αποτέλεσαν επαρκή κίνητρα για την υποστήριξη τέτοιων ενεργειών από διάφορα ινστιτούτα.

Στην Ευρώπη, άρχισαν να λειτουργούν δύο δίκτυα αναμετάδοσης. Το Radiodiffusion Television Francaise (RTF) στο Παρίσι και το Norwestdeutscher Rundfunk (NWDR) στην Κολωνία. Και τα δύο στούντιο ήταν εξίσου σημαντικά, διαχωρίζοντας από τη πρώτη στιγμή τα πεδία δράσης τους, κάτι που γενικά στις χώρες αυτές επικρατούσε. Το Παρίσι ακολουθούσε την πορεία και εξέλιξη της *musique concrete*, ενώ η Κολωνία την *elektronische Music*.

Ξεκινώντας από το Παρίσι, ο Pierre Schaeffer, μηχανικός ο οποίος έκανε την μαθητεία του στο RTF στη δεκαετία του '30, έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον στις τεχνικές ηχογράφησης και στα μέσα με τα οποία μπορούσαν να απομονωθούν και να επεξεργαστούν οι διάφοροι ήχοι της φύσης. Ήδη από το 1948, άρχισε να υπολογίζει πόσο πολύ υλικό θα μπορούσε να παραχθεί και να χρησιμοποιηθεί σαν βάση για μουσικές συνθέσεις. Η πρώτη δημόσια παρουσίαση τέτοιων κομματιών, έγινε μέσω ζωντανής εκπομπής με τίτλο *Concert a bruits*, μεταδιδόμενο από τον RTF στις 5 Οκτωβρίου του 1948. Ο Schaeffer εξέλιξε τόσο τη θεωρία και τις τεχνικές της *musique concrete*, ώστε έφτασε στο σημείο να δημιουργήσει μια μεγάλη βιβλιοθήκη προηχογραφημένων ήχων διαφόρων κατηγοριών, όρισε όλους τους τρόπους επεξεργασίας τους και τους πιθανούς συνδυασμούς και δημιούργησε μια ορολογία, κάτι σαν σολφέζ, για το είδος αυτό της σύνθεσης των ήχων.⁵⁵

Λίγο πολύ η τεχνική αυτή είναι γνωστή, οπότε δεν θα γίνει καμία αναφορά σε αυτή, αξίζει όμως να γίνουν κάποιες επισημάνσεις για τους λόγους που την κάνουν σημαντικό κομμάτι στην πορεία της ambient μουσικής. Η τεχνική αυτή έφερε ακόμα πιο κοντά τη μουσική με τη φύση και το περιβάλλον, αφού οι ηχογραφημένοι ήχοι προέρχονταν από αυτό, από κάθε τι στο περιβάλλον, ακόμα και από τους ήχους των ανθρώπων. Άλλαξε εντελώς το δημιουργικό τρόπο σκέψης. Αντί να εστιάζει η μουσική σύνθεση στην εξαγωγή ήχων από διάφορες πηγές, δίνονταν περισσότερο σημασία στην τεχνική της ένωσης προηχογραφημένων ήχων, τεχνική που το 1963 θα

⁵⁵ Για περισσότερες πληροφορίες: Manning Peter, *Electronic and Computer Music* σελ.19-38.

οδηγήσει στη δημιουργία του Mellotron, προάγγελου ενός digital sampler, και ένα από τα σημαντικά εργαλεία για τη δημιουργία ambient μουσικής.

Η τεχνική που χρησιμοποιήθηκε και κατά τη δεκαετία του '60 από τους μινιμαλιστές, αλλά και για την παραγωγή της ambient μουσικής είναι η τεχνική του tape looping. Είναι μαγνητοταινία με ηχογραφημένο υλικό και ενωμένη στο τέλος της με τέτοιο τρόπο έτσι ώστε να αναπαράγεται διαρκώς, με κυκλικό τρόπο. Η τεχνική αυτή χρησιμοποιήθηκε, τόσο από τους μινιμαλιστές, όσο και στην ambient, για να δημιουργήσει μια συνεχόμενη ροή από ηλεκτρονικούς ήχους, η οποία θα κυλούσε έξω από τα όρια του χρόνου. Η συνεχόμενη επανάληψη των ήχων στην ambient μουσική, δίνει την αίσθηση ενός 'μουσικού χαλιού', μιας ρέουσας ηχητικής μάζας, η οποία διαρκώς κινείται στο χώρο. Οι ήχοι συνειδητά επιλέγονται και επαναλαμβάνονται, προσπαθώντας να δημιουργήσουν κάθε φορά μια ατμόσφαιρα. Αλλοιώνεται η αίσθηση του χρόνου καθώς το κομμάτι φαίνεται να μην έχει ούτε αρχή, ούτε τέλος, μια και η επαναληψιμότητά του το έχει μετατρέψει σε μέρος του περιβάλλοντος, στο οποίο φαίνεται ότι άνθρωποι μπορούν να μπαινοβγαίνουν, αλλά οι ήχοι, της λούπας, ακόμα να εξακολουθούν να υπάρχουν. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το περίπτερο Le Corbusier στο Brussels World Fair το 1958, στο οποίο ακούγονταν η σύνθεση του Varese, *Poeme Electronique*. Το κομμάτι έπαιξε ασταμάτητα κατά τη διάρκεια των οπτικών προβολών, κατά την οποία ο κόσμος μπαίνοντας μέσα δεν είχε καμία αίσθηση για τη χρονική στιγμή στην οποία διάνυε και αυτό γιατί δεν είχε σημασία. Δεν υπήρχε αρχή ή τέλος, το κοινό το ίδιο αποφάσιζε πότε θα μπει στο περίπτερο, πως θα περιπλανηθεί στο χώρο και πότε θα φύγει. Κάτι τέτοιο όμως συναντάμε και στην ambient μουσική. Για παράδειγμα, μπαίνοντας σε μια καφετέρια ή ένα εστιατόριο ή κάποιον άλλο δημόσιο χώρο που ακούγεται ambient μουσική, δεν έχει σημασία ποια χρονική στιγμή διανύει η μουσική, γιατί ο ρόλος της είναι δευτερεύων, περνάει σε ένα δεύτερο επίπεδο αντίληψης, υπάρχει απλά για να γεμίζει τον χώρο με ήχους, δημιουργώντας κάθε φορά την ανάλογη ατμόσφαιρα, λειτουργώντας σαν υπόβαθρο για την καλύτερη λειτουργία του πρωτεύον στόχου, που είναι για παράδειγμα, να πει κάποιος ένα καφέ και να συζητήσει με φίλους στην καφετέρια.

Η ambient μουσική, στη σημερινή της μορφή, κατά κύριο λόγο χρησιμοποιεί συνθετικούς ήχους. Ήχους που φαίνεται να ακολουθούν την τεχνολογική εξέλιξη της ηλεκτρονικής μουσικής. Η ανακάλυψη των synthesizers και αργότερα των computers έδωσε καινούρια πνοή στην ηλεκτρονική σύνθεση ήχου και κατά προέκταση και στην ambient μουσική. Όλα ξεκίνησαν όταν το 1949, ο Robert Moog, διάβασε ένα άρθρο

για το πως κατασκευάζονται τα theremins. Στην προσπάθειά του να κατασκευάσει ένα βελτιωμένο theremin, βρήκε ωραία την ιδέα ενός ταλαντωτή χειριζόμενου από έναν άλλο. Έτσι λοιπόν, ξεκίνησε μια περίοδος πειραμάτων με ταλαντωτές ελεγχόμενους από τη τάση του ρεύματος, ενισχυτές ρεύματος και πως μπορούν αυτά να οργανωθούν σε συστήματα σταθερών συντελεστών. Όλη αυτή η προσπάθεια τελικά οδήγησε στη δημιουργία των πρώτων synthesizer, και το 1965 πραγματοποιήθηκε και η πρώτη πώλησή του. Το 1967 χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά στο δίσκο με το όνομα *Zodiac Cosmic Sounds* και επίσης ο Chris Swanson έδινε συναυλίες στη Νέα Υόρκη.⁵⁶ Οι πρώτοι κατασκευαστές synthesizers είχαν να αντιμετωπίσουν πολλά προβλήματα, όπως, το μεγάλο όγκο του μηχανήματος, τη δυσκολία στη χρήση του, το μεγάλο κοστολόγιο κ.α. Αυτά όμως στάθηκαν και η αφορμή για περαιτέρω έρευνα προς βελτίωση της τεχνολογίας. Η πρώτη αξιόλογη προσπάθεια που ήρθε για να λύσει τα παραπάνω προβλήματα ήταν το *Minimoog* το 1969. Το *Minimoog* έγινε αρκετά επιτυχημένο, ενώ πολλοί το χρησιμοποίησαν και σε live συναυλίες αλλά και σε διαφημιστικά spots, μεταξύ των άλλων και οι Pink Floyd, Chick Corea, Todd Rundgren, Brian Eno κ.α. Από τη δεκαετία του '70 και μετά, το synthesizer, άρχισε να παίρνει τη σημερινή όψη, βελτιώνοντας όμως συνέχεια τα χαρακτηριστικά του και τις δυνατότητές του.

Τα synthesizers βοήθησαν στον τρόπο παραγωγής και οργάνωσης των ήχων της ambient, όπως άλλωστε το υπονοεί και το όνομά του, συνέθετε (με ηλεκτρονικό τρόπο) ήχους. Ήταν μια σημαντική ανακάλυψη γιατί αύξησε την γκάμα των ηχοχρωμάτων και τον τρόπο επεξεργασίας τους, που είχε στη διάθεσή της η ambient. Διευκόλυνε τους τρόπους ηχογράφησης της και κατά συνέπεια έκδοσης μαζικής ποσότητας δίσκων. Επομένως βοήθησε στην εξέλιξη και διάδοσή της. Όσο βελτιώνονται τα μέσα τεχνολογίας και παραγωγής ήχου, τόσο ανοίγουν όλο και πιο πολλοί δρόμοι στην μουσική δημιουργία και εξέλιξη κάτι που φυσικά δεν αφήνει ανεπηρέαστη την ambient μουσική.

Muzak: προάγγελος της ambient μουσικής.

Συνθέτες όπως ο Debussy, ο Russolo, ο Varese, ο Ives, ο Schaeffer, ο Cage κ.α., χρησιμοποίησαν τη μουσική με πρωτοπόρους τρόπους για να κάνουν συνειδητούς τους ήχους της καθημερινής ζωής, τους ήχους της φύσης και του

⁵⁶ Chadabe Joel, *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music*, Prentice Hall, Upper Saddle River, New Jersey 1997. Σελ. 140-150.

εξωτερικού περιβάλλοντος, τους ήχους έξω από το αποδεκτό κοινωνικά μουσικό περιβάλλον των συναυλιών, που μέχρι τότε αποτελούσε θεσμό. Η μουσική του Cage, επιπλέον, αύξησε την ικανότητα αντίληψης ενός φυσικού χώρου (space) μέσα στον οποίο πραγματοποιείται μουσική, και μάλιστα η διαφορετική θέση του ακροατή στο χώρο, δίνει και διαφορετική εντύπωση για τη μουσική, απελευθερωμένη από τους περιορισμούς του χρόνου και του χώρου. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το *Variations IV* (1964), το οποίο έχει να κάνει άμεσα με τη τοποθεσία: οι ήχοι πρέπει να παράγονται έξω από ένα χώρο θεάτρου, και να καθορίζονται από την επέκταση ζωγραφισμένων γραμμών, που υπάρχουν στο χώρο της εκτέλεσης. Οι ηλεκτρονικοί τρόποι παραγωγής ήχων και γενικά η χρήση ηλεκτρονικών συστημάτων λειτούργησαν σαν ένα μέσο για να εξελιχθεί και να αναπτυχθεί αυτή η αντίληψη που αναφέρθηκε παραπάνω.⁵⁷

Η ambient μουσική στη σημερινή της μορφή, φαίνεται να έχει ακολουθήσει τους δρόμους που άνοιξε η πρόοδος της ηλεκτρονικής μουσικής και αυτό γιατί η τεχνολογική ανάπτυξη 'έλυσε τα χέρια' σε πολλά ζητήματα που είχαν να κάνουν με την παραγωγή και αναπαραγωγή ήχων σε άλλη χρονική στιγμή από αυτή που δημιουργήθηκαν. Η παραγωγή ήχων με ηλεκτρονικά μέσα, βοήθησε την ambient μουσική στο να ενσωματώσει στα ακούσματά της όλο και λιγότερο διακριτούς ήχους και η εύκολη αναπαραγωγή τους διευκόλυνε στο σχηματισμό ηχητικών περιβαλλόντων, όποια χρονική στιγμή ο ακροατής ήθελε. Οι ήχοι είχαν τη δυνατότητα, με την τεχνολογία, να αλλοιωθούν τόσο πολύ, έτσι ώστε να μην γίνονται πλέον αναγνωρίσιμοι. Αυτός ήταν και ο στόχος, όμως, της ambient: οι ήχοι να είναι όσο το δυνατόν λιγότερο αναγνωρίσιμοι, αποφεύγοντας τους συνειρμούς των ακροατών και τελικά προκαλώντας την όσο το δυνατόν λιγότερη προσοχή τους. Ο ακροατής ακούγοντας ήχους τους οποίους δεν μπορεί να καταλάβει από που προέρχονται και δεν μπορεί να τους κατατάξει σε κάποια έτοιμη κατηγορία μουσικής που έχει σχηματίσει στο μυαλό του, το πιο πιθανό είναι να σταματήσει πλέον να ασχολείται με αυτούς και να στρέψει το βλέμμα του αλλού, αφήνοντας τους ήχους να περιπλανιούνται στο χώρο ανενόχλητοι, συμπληρώνοντας τον απλά σαν ένα décor ή άλλες φορές αποσκοπώντας σε μια υποσυνείδητη επιρροή του ακροατή. Η ηλεκτρονική μουσική βοήθησε πραγματικά την ambient μουσική να εξελιχθεί, γι' αυτό και παρακάτω θα ακολουθήσει μια συνοπτική αναφορά στα σημαντικότερα σημεία που προκάλεσαν την πρόοδό της.

⁵⁷ Nyman Michael, *Experimental Music, Cage and Beyond* – 2nd ed., with a foreword by Brian Eno, CUP, Cambridge 1999. Σελ.103.

Ορόσημο για την ηλεκτρονική μουσική υπήρξε η ανακάλυψη του Thaddeus Cahill, η οποία είναι γνωστή ως Dynamophone ή Telharmonium, και η οποία πρωτοπαρουσιάστηκε στην ολοκληρωμένη της μορφή το 1906 στο Holyoke της Μασαχουσέτης. Ο Cahill περιέγραψε την εφεύρεσή του σαν μια γεννήτρια ήχου βασισμένη στον ηλεκτρισμό. Με απλούστερα λόγια, όπως άλλωστε και ο τίτλος υποδηλώνει, ήταν ένα τροποποιημένο ηλεκτρικό δυναμό, το οποίο παράγοντας εναλλασσόμενο ρεύμα, μπορούσε να παράγει διάφορες συχνότητες. Αυτά τα σήματα περνούσαν μέσα σε ένα πολυφωνικό keyboard το οποίο ήταν συνδεδεμένο με σειρές τηλεφωνικών δεκτών, στις οποίες υπήρχαν ενσωματωμένα ειδικά χωνιά. Ο Cahill δεν είδε την εφεύρεση αυτή σαν υποκατάστατο πληκτροφόρων οργάνων, αλλά σαν ένα εργαλείο με το οποίο θα αύξανε την παραγωγή τονικών υψών.

Η εφεύρεση του Cahill έγινε γρήγορα γνωστή και τράβηξε το θεωρητικό ενδιαφέρον συνθετών όπως ο Ferruccio Busoni, ο οποίος όμως δεν εξέλιξε παραπέρα αυτή την πρωτοποριακή ανακάλυψη. Αυτό που είναι εντυπωσιακό να αναφέρουμε είναι ότι ο Cahill με την New England Electric Music Company, η οποία χρηματοδότησε το εγχείρημα αυτό, επιδίωξαν την προώθηση των μηχανημάτων αυτών σε ξενοδοχεία, εστιατόρια, θέατρα και σπίτια, στις μεγάλες πόλεις της Αμερικής, τα οποία μέσω των τοπικών τηλεφωνικών κέντρων, θα μετέδιδε μουσική. Έτσι, γεννήθηκε η *Muzak*, το πρώτο είδος ηλεκτρονικής μουσικής το οποίο μεταδιδόταν σε κοινόχρηστους χώρους, για παράδειγμα σε κάποιο ασανσέρ ξενοδοχείου. Η μουσική *Muzak* πήρε το όνομά της από την εταιρία παραγωγής της. Η εμπορική επιτυχία της *Muzak* δεν ήταν αμελητέα, όμως λόγω του μεγάλου της κόστους χρειάστηκε να διαμορφωθεί, δίνοντας το έναυσμα για την ανακάλυψη λιγότερων δαπανηρών συσκευών παραγωγής συνθετικών ηλεκτρονικών ήχων.⁵⁸

Η *Muzak*, θα μπορούσαμε να πούμε, ότι είναι ο προάγγελος της ambient μουσικής. Βέβαια όλη η πορεία μας μέχρι τώρα λειτουργεί σαν πρόδρομος της ambient, αλλά η *Muzak* πλησιάζει, περισσότερο από κάθε άλλο, στη χειροπιαστή πλευρά της ambient, αλλά και στη φιλοσοφική της υπόσταση. Η *Muzak* ήταν κατασκευασμένοι ηλεκτρονικοί ήχοι, συνδυασμένοι με ένα πολύ ιδιαίτερο και περίτεχο τρόπο, έτσι ώστε να εξυπηρετεί κάποιο σκοπό. Ακούγονταν σε δημόσιους χώρους όπως για παράδειγμα σε εργασιακούς χώρους, με σκοπό τη βελτίωση της ψυχολογικής διάθεσης των ακροατών. Ήδη από το 1925 και μετά είχαν δημιουργηθεί μηχανές ηχογράφησης μουσικής και ήδη από το 1930 υπήρχαν στη διάθεση του

⁵⁸ Manning Peter, *Electronic and Computer Music*, revised and expanded edition, Oxford University Press, New York 2004. Σελ. 3-16.

κοινού μηχανές αναπαραγωγής της ηχογραφημένης μουσικής, όπως διάφοροι 'φωνογράφοι' και το ραδιόφωνο, τα οποία μπορούσαν να υπάρχουν σε κάθε σπίτι. Από τα παραπάνω μπορούμε να συμπεράνουμε, ότι πλέον ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα, η μουσική απέκτησε ένα πολύ μεγαλύτερο κοινό, ήταν προσβάσιμη ανά πάσα ώρα και στιγμή. Έπαψε πια να είναι μόνο για λίγους, οι οποίοι θα πήγαιναν σε μια συναυλία να την ακούσουν, αλλά οπουδήποτε θα μπορούσε να υπάρχει. Και στη φιλοσοφία του Cage θα μπορούσε να ισχύει κάτι τέτοιο, όπως αναφέραμε παραπάνω, μόνο που πλέον, η μουσική με τη βοήθεια της διαρκούς βελτίωσης της τεχνολογίας, άρχισε να αποκτά μορφή και να γίνεται πιο 'ευκολοάκουστη' από το απαιδευτο κοινό. Η *Muzak* πλέον, απέκτησε συνειδητά τον ρόλο της background μουσικής, καθορίζοντας συνειδητά τους στόχους της, όπως και η ambient μουσική, η οποία δεν προκύπτει τυχαία, αλλά έχει αποκτήσει τη δικιά της αυτονομία ανάμεσα στα υπόλοιπα είδη μουσικής. Με την ανάπτυξη της τεχνολογίας, η μουσική αυτή πιο εύκολα θα μπορούσε να διαδοθεί και να χρησιμοποιηθεί για την εξυπηρέτηση διαφόρων αναγκών. Κατά το πέρασμα των χρόνων, η *Muzak*, χρησιμοποιήθηκε σε διάφορους τομείς, όπως στη διαφήμιση. Οι απρόσωποι ήχοι της *Muzak*, χωρίς να διεκδικούν τον πρωταγωνιστικό ρόλο σε μια διαφήμιση, μπορούσαν να περάσουν υποσυνείδητα μηνύματα στους ακροατές της. Μια τέτοια λειτουργία της μουσικής μπορεί να έχει και κοινωνικοπολιτικές απολήξεις.⁵⁹

Αλληλεπιδράσεις των ήχων με το περιβάλλον.

Τόσο στη μουσική *Muzak*, για την οποία έγινε αναφορά στην προηγούμενη υποενότητα, όσο και στη μουσική του Cage, για την οποία θα ακολουθήσει αναφορά, παρατηρείται μια ιδιαίτερη σχέση με το περιβάλλον και τους ακροατές, αντιθετικού βέβαια χαρακτήρα. Η *Muzak* προϋποθέτει μια παθητική σχέση με τον ακροατή και το χώρο, δηλαδή, ο ακροατής και ο χώρος είναι απλοί αποδέκτες, ενώ η συμβολή του Cage ήταν η χειραφέτηση ακροατών και αισουσών από αυτήν την παθητικότητα.

Για να μπορέσουμε να μιλήσουμε για την σχέση του Cage με το περιβάλλον και κατά προέκταση της μουσικής του μέσα σε αυτό, θα πρέπει πρώτα να ορίσουμε τι είναι περιβάλλον και τι περιλαμβάνει. Το περιβάλλον μπορεί να οριστεί σαν ένας χώρος με αντικείμενα, ανθρώπους, ήχους, ενέργειες, γεγονότα, κίνηση. Κάτι τέτοιο μπορεί να είναι το περιβάλλον της καθημερινής ζωής. Τα στοιχεία που συνθέτουν ένα

⁵⁹ Radano M. Ronald, *Interpreting Muzak: Speculations on Musical Experience in Everyday Life*, Publ. University of Illinois Press, Vol. 7, No. 4, Winter 1989, pp. 448-460.

περιβάλλον, είναι και αυτά που το χαρακτηρίζουν. Για παράδειγμα, διαφορετικό είναι το περιβάλλον ενός εστιατορίου και ενός δωματίου, γι' αυτό και εύκολα, κάποιος μέσω των εμπειριών του, μπορεί να αναγνωρίσει το περιβάλλον στο οποίο βρίσκεται, και να προσαρμοστεί ανάλογα. Μέχρι και τον 19ο αιώνα στο δυτικό κόσμο, τα στοιχεία που χαρακτήριζαν ένα περιβάλλον στο οποίο εξελισσόταν μια τέχνη (για παράδειγμα μια συναυλία) ήταν πολύ συγκεκριμένα και διατηρούσαν μια παράδοση πολλών αιώνων. Μπορεί να ήταν μια αίθουσα, με καθίσματα το ένα δίπλα στο άλλο για τους ακροατές, και μια εξέδρα για τους μουσικούς. Κατά τη διάρκεια της συναυλίας μπορεί να μην υπήρχε καμιά αλληλεξάρτηση μεταξύ των στοιχείων του περιβάλλοντος, ή μπορεί η όποια επικοινωνία, να παρέμενε μόνο σε προσωπικό επίπεδο. Με το πέρασμα όμως στον 20ο αιώνα όπου τα πάντα τέθηκαν υπό αμφισβήτηση, το περιβάλλον μεταμορφώθηκε σε ένα επιπλέον στοιχείο για τη μουσική σύνθεση, το οποία μάλιστα κατείχε ενεργό ρόλο σε αυτήν. Όλα τα στοιχεία του, αντικείμενα, ήχοι, άνθρωποι, διαφορετικοί χώροι, εντάσσονται σε ένα γενικότερο πλαίσιο μιας τέχνης σε δράση. Ο ίδιος ο Cage έλεγε πως δεν είναι ανάγκη να ψάξουμε την τέχνη, γιατί η τέχνη είναι γύρω μας, αρκεί να είμαστε ανοιχτοί να την αντιλαμβανόμαστε.⁶⁰

Ο A. Williams⁶¹ αναφέρει ότι, οι διαδικασίες του Cage είχαν σαν σκοπό να κάνουν τη μουσική μέρος της καθημερινότητας, ή καλύτερα, η καθημερινότητα να μετατραπεί σε μουσική. Η σκέψη αυτή του Cage, διεύρυνε τα όρια του περιβάλλοντος, δημιουργώντας την ιδέα για ένα 'μουσικό περιβάλλον', ένα περιβάλλον όπου οι ήχοι, οι θόρυβοι, ακόμα και οι σιωπές, θα μπορούσαν να έχουν έναν ενεργό ρόλο μουσικής, σα μουσικό φόντο ενταγμένες στο γενικότερο περιβάλλον. Όπως άλλωστε και η ambient μουσική, η οποία επιδιώκει να βρίσκεται στο φόντο του περιβάλλοντα χώρου, λειτουργώντας όμως περισσότερο υποσυνείδητα στους ανθρώπους που κινούνται μέσα σε αυτόν, σε αντίθεση με τον άμεσο και ενεργό τρόπο που προτείνει ο Cage.

Για τον Cage, περιβάλλον, άνθρωποι και μουσική δημιουργία πρέπει να έρχονται σε πλήρη συντονισμό. Η σχέση τους παύει να είναι παθητική και αποκτά υπόσταση. Περιβάλλον και άνθρωποι βρίσκονται σε διαρκή αλληλεπίδραση. Οι ήχοι μπορούν να επηρεάσουν, συνειδητά ή όχι, τη δράση των ανθρώπων, και οι άνθρωποι μπορούν να διαμορφώσουν το 'ηχητικό χαλί' του χώρου. Όλα αυτά τα στοιχεία

⁶⁰ Williams Alastair, 'Cage and Postmodernism', στο David Nicholls (ed.), *The Cambridge Companion to John Cage*, CUP, Cambridge 2002. Σελ.232.

⁶¹ Ο.π., Σελ.232.

προσπάθησε, ο Cage, να εκμεταλλευτεί, με σκοπό να αυξήσει τη μουσική εμπειρία των ακροατών κατά τη διάρκεια των μουσικών δράσεων. Στο περιβάλλον, κατά κύριο λόγο, βρισκόταν το υλικό για τις μουσικές συνθέσεις του, και αυτό πολλές φορές αποτελούσε και το περιεχόμενό τους. Ο Cage έβλεπε τα διάφορα υλικά σαν ήχους για μια σύνθεση, ή καλύτερα, σαν κινούμενες πηγές από οπτικοακουστικές μονάδες, οι οποίες υιοθετούσαν ενεργό ρόλο κατά τη διάρκεια μιας συναυλίας. Με τη λογική αυτή, ο Cage πίστευε ότι η εκτελούμενη δράση της μουσικής είναι αναπόσπαστο μέρος της, γι' αυτό και δεν μπορούμε να μελετήσουμε τη μουσική σαν ένα ξεχωριστό, απομονωμένο αντικείμενο. Μια τέτοιου είδους προσέγγιση, μειώνει τη θέση και το ρόλο της μουσικής, κάτι που με την ambient μουσική συνειδητά επιδιώκονταν, για λειτουργικούς λόγους.

Ο Josef Albers σε μια διάλεξη που έκανε στο Black Mountain College ανέφερε πως η τέχνη σχετίζεται με τη διαδικασία και όχι με το τελικό προϊόν / αντικείμενο. Το πραγματικό περιεχόμενο της τέχνης βρίσκεται στον τρόπο με τον οποίο φτιάχνεται και ερμηνεύεται και όχι στο καθ' αυτό περιεχόμενό της, με την κυριολεκτική σημασία του όρου.⁶² Αυτή η έκφραση (*The music of process rather than product*) χρησιμοποιήθηκε για να προσδιορίσει την Experimental Music⁶³, με την οποία ο Cage πραγματοποίησε το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής του δημιουργίας. Η μουσική μπορεί να είναι πάντα σε ένα πειραματικό επίπεδο, κατά το οποίο ποτέ δεν μπορεί να ξέρεις πως θα εξελιχθεί και τι αποτέλεσμα θα έχει στο τέλος. Υπάρχουν οδηγίες και κεντρικοί άξονες αλλά όλα εξαρτώνται από το περιβάλλον και πως αυτό θα επηρεάσει την εξέλιξή της. Η μουσική χάνεται στο περιβάλλον και το περιβάλλον σε αυτή. Κυριαρχούν, πάνω από όλα, οι διαφορετικοί σύνδεσμοι που δημιουργούνται κάθε φορά, μεταξύ των ανθρώπων που βρίσκονται σε δράση. Όλα τα άλλα χαρακτηριστικά που μπορεί να έχει η μουσική περνούν σε δεύτερη μοίρα. Η μουσική χάνει, λοιπόν, τη λογική της δομή, αυτή δηλαδή που είχε εκπαιδευτεί ο ακροατής να αντιλαμβάνεται μέσα από την εμπειρία του στη μουσική ακρόαση προγενέστερων μουσικών ειδών όπως για παράδειγμα των μεγάλων ειδών της «απόλυτης» μουσικής κατά το ρομαντισμό και προσπαθεί να ακολουθήσει τη λογική της κίνησης του περιβάλλοντος, μέσα στο οποίο ο ακροατής έχει μάθει να ενσωματώνεται και να κινείται παράλληλα και ασυνείδητα, σε μια καθημερινή λειτουργία του. Παρ' όλο που η Experimental Music με την ambient είναι δύο

⁶² Goldberg Roselle, *Performance art: From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, London 1991. Σελ. 121.

⁶³ Αυτό υποστηρίζεται και από τον Cage, το παραπάνω προέρχεται από την εισαγωγή του Brian Eno στο βιβλίο του Nyman, *Experimental Music*.

διαφορετικά είδη μουσικής, ωστόσο, μπορούμε να εντοπίσουμε κάποια κοινά σημεία, που απορρέουν από την παραπάνω θέση.

Παρακάτω έχουν επιλεγθεί κάποια έργα του Cage, τα οποία θα λειτουργήσουν σαν παραδείγματα για να μπορέσουμε να μπούμε πιο βαθιά στο πως έβλεπε, ο Cage, το περιβάλλον και το χώρο μέσα σε αυτό.

Η έννοια της σιωπής στον Cage: εξετάζοντας το 4'33''.

Μια από τις πιο γνωστές ιστορίες από τη ζωή του John Cage είναι αυτή που αφορά την εμπειρία του όταν βρέθηκε για πρώτη φορά σε ένα χώρο με μόνωση, όπου κανένας ήχος δεν μπορούσε να διεισδύσει. Αξίζει να αναφερθώ στο γεγονός αυτό γιατί είναι ένα χειροπιαστό παράδειγμα για όλα όσα αναφέρει ο Cage για τη σιωπή και την ευρύτερη έννοια του ήχου μέσα στο χώρο.

Η νέα μουσική όπως την αντιλαμβάνεται ο Cage μιλάει, περιλαμβάνει κάθε είδος ήχου. Ήχους οι οποίοι γράφονται και άλλους που διαφεύγουν της σημειογραφίας. Όταν όμως αυτό που γράφεται είναι η σιωπή, ή παύση, στην πραγματικότητα δίνεται η δυνατότητα να υπερισχύσουν και να ακουστούν οι ήχοι του περιβάλλοντος. Ο Cage, σε ένα πείραμα που πραγματοποιήθηκε στο πανεπιστήμιο του Harvard το 1951, πέρασε λίγες ώρες κλεισμένος σε ένα χώρο με πλήρη ηχομόνωση, περιμένοντας να βιώσει την απόλυτη σιωπή. Αντί όμως να συμβεί αυτό, μετά από λίγη ώρα άρχισε να ακούει δύο ήχους διαφορετικής συχνότητας, ένα συνεχόμενο ήχο υψηλής συχνότητας που προέρχονταν από το νευρικό του σύστημα και ένα ρυθμικό ήχο χαμηλής συχνότητας που προέρχονταν από την κυκλοφορία του αίματος του στην καρδιά του. Μετά από το πείραμα αυτό, ο Cage, κατάλαβε πως δεν υπάρχει πραγματική σιωπή στο χώρο. Πάντα θα υπάρχει κάτι να ακούς.⁶⁴ Ο James Pritchett ανακεφαλαιώνει: “αυτό στο οποίο αναφέρεται ως σιωπή, είναι απλά οι ήχοι στους οποίους δεν έδινε προσοχή. Έτσι απέναντι στους όρους ‘ήχος’ και ‘σιωπή’ θα μπορούσαν να τοποθετηθούν οι όροι ‘σκόπιμος / εσκεμμένος ήχος’ (intention) και ‘άσκοπος / αθέλητος ήχος’ (non-intention)”.⁶⁵ Επομένως η σιωπή είναι ένας συμβατικός όρος, που αποσκοπεί μόνο στις ανάγκες των ανθρώπων, ενώ στην πραγματικότητα δεν μπορεί να υπάρξει στη φύση. Έτσι μπορούμε να συμπεράνουμε, σύμφωνα με τη παραπάνω θέση, πως όταν οι ίδιοι ‘ήχοι χωρίς πρόθεση’ διαρκώς υπάρχουν και ανακυκλώνονται σε ένα περιβάλλον, τείνουν να ταυτίζονται με αυτό,

⁶⁴ Cage John, *Silence, Lectures and Writings*, Marion Boyars, London 1978. Σελ.7.

⁶⁵ Pritchett James, *The music of John Cage*, CUP, Cambridge 1993. Σελ.75.

και σταματούν πλέον να γίνονται αξιοπρόσεκτοι. Η θέση αυτή αποτελεί το βασικότερο στόχο της ambient μουσικής: Ήχοι χωρίς πρόθεση, οι οποίοι από ένα σημείο και μετά παύουν να αντιμετωπίζονται σα μουσική. Η ύπαρξή τους ξεχνιέται και λειτουργούν περισσότερο σαν ένα μέρος του περιβάλλοντος, το οποίο έχει ενσωματωθεί σε αυτό και σχεδόν δεν αναγνωρίζεται στην αυτόνομη του μορφή.

Ένα από τα πιο γνωστά κομμάτια του Cage, στο οποίο αντικατοπτρίζονται τα όσα λέχθηκαν παραπάνω για το περιβάλλον, είναι το 4'33''(1952). Αποτελείται από τρία σιωπηλά μέρη, όπου ο ερμηνευτής καλείται να καθίσει στο πιάνο αλλά να παραμείνει αδρανής και να μη παίξει τίποτα, προκαλώντας με αυτό τον τρόπο το κοινό να ψάξει και να αναρωτηθεί το τι συμβαίνει στο χώρο. Δηλαδή, οι ήχοι του περιβάλλοντος, μέσα σε αυτούς και οι συνομιλίες του κοινού, είναι αυτοί που έχουν τον πρωταρχικό ρόλο σε αυτή την ακρόαση και γίνονται το ηχητικό περιεχόμενο σε αυτό το κομμάτι, προκαλώντας με αυτό το τρόπο την ένταση που θα προκαλούσαν τα οπτικομουσικά μέσα μιας μουσικής συναυλίας. Ο Cage, παρουσιάζοντας το 4'33'', ήθελε να δείξει ότι το κάθε περιβάλλον, στη καθημερινότητα, θα μπορούσε να αντιμετωπίζεται σαν ένας χώρος όπου πραγματοποιούνται διάφορα οπτικοακουστικά γεγονότα. Στο κομμάτι αυτό, ο συνθέτης αφαίρεσε τους ήχους που θα μπορούσε να δημιουργήσει ο εκτελεστής, σε επίπεδο παρτιτούρας, αλλά αντιθέτως δεν αφαίρεσε τη δυνατότητα των ήχων γενικότερα στο χώρο. Έτσι, ξαφνικά εκεί που το περιβάλλον είχε το ρόλο του φόντου στο τοπίο, μετατράπηκε το ίδιο σε τοπίο, μέσα στο οποίο πραγματοποιούνταν τα γεγονότα.⁶⁶

Τέτοιου είδους εγχείρημα, σαν αυτό του 4'33'', μπορεί τη στιγμή που πρωτοπαρουσιάστηκε να δημιούργησε μια θύελλα αντιδράσεων και ειρωνικών σχόλιων, σταδιακά όμως έφερε σε κρίση τον τρόπο σκέψης για το πώς ακούμε, βλέπουμε και αντιλαμβανόμαστε τα γεγονότα γύρω μας. Η μουσική βγήκε έξω από τους χώρους συναυλιών. Οπουδήποτε θα μπορούσε ο ακροατής να ακούσει μια συναυλία ή να δει μια παράσταση ή ένα γεγονός. Μουσική δεν είναι μόνο οι ήχοι που βγαίνουν από μουσικά όργανα ακολουθώντας τις γραμμένες νότες στην παρτιτούρα, αλλά οτιδήποτε μπορεί να ακουστεί γύρω μας. Με τη προσδοκία ενός έργου για πιάνο, δεν είναι σίγουρη η εικόνα ενός πιανίστα, ντυμένου στα μαύρα, να κάθεται στο σκαμπό του πιάνου και να ερμηνεύει ένα κομμάτι.

⁶⁶ Stefanou D., "Placing the Musical Landscape: Performance, Spatiality, and the Primacy of Experience." Διδακτορική Διατριβή, University of London, 2004. Σελ.87.

Πρώιμα έργα για πιάνο: *A room, In a Landscape, Dream*.

Η προτίμηση του Cage για το πιάνο κατά κάποιο τρόπο ήταν συμπτωματική, προερχόμενη από την ανάγκη του να δημιουργήσει την ατμόσφαιρα ενός συνόλου κρουστών με τη χρήση ενός μόνο οργάνου.⁶⁷ Ολοκλήρωσε το πρώτο από τα *Imaginary Landscapes* το 1939, και τα υπόλοιπα, κατά τη διάρκεια της επόμενης δεκαετίας, μαζί με άλλες συνθέσεις όπως το *Living Room Music* (1940), *A Room* (1943), *In a Landscape* (1948), χαρακτηριστικές συνθέσεις που δείχνουν τη σκόπιμη εξερεύνηση του χώρου και των δυνατοτήτων του. Παρόλο που οι τίτλοι υπονοούν αυτήν την διάθεση του Cage, είναι ταυτόχρονα και οι μόνες ενδείξεις γι' αυτό. Σε αυτά τα κομμάτια, ο Cage, πειραματίστηκε προσπαθώντας να χρησιμοποιήσει ποικίλους τρόπους παραγωγής τονικών υψών, χροιών και άλλων χαρακτηριστικών του ήχου, έτσι ώστε να αυξήσει το ενδιαφέρον των ακροατών.⁶⁸

Το ενδιαφέρον του Cage για τις δυνατότητες του περιβάλλοντος στη μουσική δημιουργία τον οδήγησε στη μεταφορά της μουσικής από υποθετικά περιβάλλοντα σε πραγματικά, περιβάλλοντα της καθημερινής ζωής. Για παράδειγμα, το δωμάτιο του σπιτιού στο οποίο εξελισσόταν το *Living Room Music*, έγινε παράλληλα και χώρος εκτέλεσης του κομματιού και πηγή άντλησης αντικειμένων για την παραγωγή ήχων, αντικείμενα τα οποία είχαν την πρακτική τους χρήση μέσα στο δωμάτιο. Ο βασικός στόχος αυτού του κομματιού ήταν να δημιουργηθεί μια καλλιτεχνικής φύσεως κατάσταση στο χώρο, με αντικείμενα, τα οποία κανονικά ανήκαν στο 'background' της προσοχής μας.⁶⁹

Ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον δημιουργείται όταν αυτές οι αλληλεπιδράσεις μουσικής, περιβάλλοντος, ακροατών, που αναφέρθηκαν παραπάνω, επιτυγχάνονται με τη χρήση ενός παραδοσιακού μέσου όπως το πιάνο, για παράδειγμα στα έργα *Dream* (1948), *In a Landscape* και στο *A Room*.⁷⁰ Στις δύο πρώτες περιπτώσεις, ο Cage, στηρίζεται στη δύναμη του πεντάλ. Η επιτυχία του *In a Landscape* στηρίζεται σε μία απλή αρχή: κρατώντας διαρκώς το πεντάλ πατημένο, ο εκτελεστής μπορεί να παράγει ένα σώμα ήχου το οποίο όσο προχωράει το κομμάτι πυκνώνει και θολώνει όλο και πιο πολύ, κάνοντας την ατάκα κάθε φορά όλο και πιο δυσδιάκριτη. Ήδη από

⁶⁷ Nyman Michael, *Experimental Music, Cage and Beyond* – 2nd ed., with a foreword by Brian Eno, CUP, Cambridge 1999. Σελ.44.

⁶⁸ Stefanou D., "Placing the Musical Landscape: Performance, Spatiality, and the Primacy of Experience." Διδακτορική Διατριβή, University of London, 2004. Σελ.90.

⁶⁹ Ο.π., Σελ.90-91.

⁷⁰ Η παρτιτούρα από το κομμάτι *A room* σε αντίθεση με την παρτιτούρα των υπόλοιπων δύο, είναι διαμορφωμένη για να μπορεί να παιχτεί και από προετοιμασμένο πιάνο.

τα πρώτα δεκαπέντε μέτρα έχει δημιουργηθεί η συνήχηση λα, σι ύφεση, σολ, ντο, φα και ρε και έχουν παρουσιαστεί τα βασικά χαρακτηριστικά, όπου βέβαια κατά τη διάρκεια του κομματιού παραλλάσσονται και ενισχύονται, δημιουργώντας μεγαλύτερη ένταση στο κομμάτι. Το δεξί χέρι κινείται πάνω σε ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο, σι ύφεση, ρε, φα και λα. Κατά τη διάρκεια του κομματιού μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι η χρήση των επαναλήψεων στην αρχή, διατηρείται γενικά σε όλο το κομμάτι, με μικρές παραλλαγές μοτίβων, μια στο δεξί χέρι και μια στο αριστερό.

Εικόνα 3.1
Τα πρώτα 15 μέτρα από το *In a Landscape* του John Cage

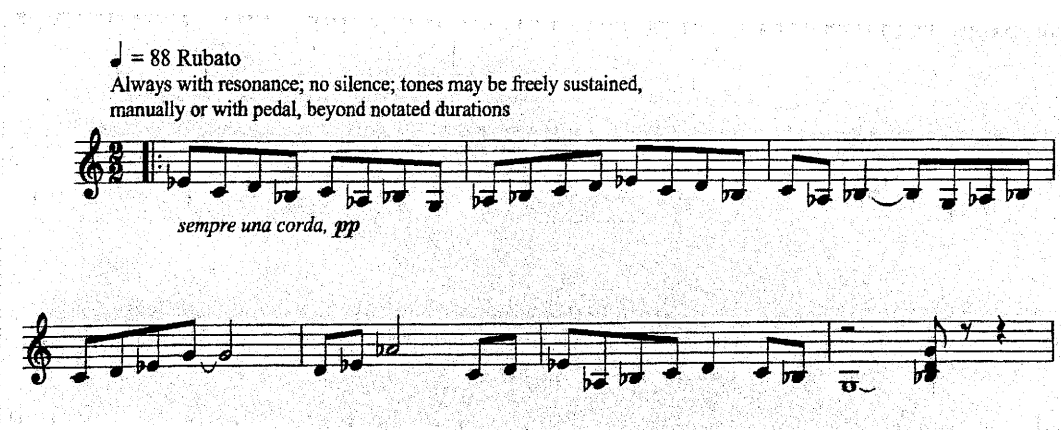


Παρομοίως και στο *Dream*, το οποίο απαιτεί από τον πιανίστα να παίζει πάντα με 'αντήχηση' και να μην αφήνει καθόλου κενά σιωπής, προτείνοντας ότι οι τόνοι μπορούν ελεύθερα να κρατούνται, με το χέρι ή με πεντάλ, πέρα από την αναγραφόμενη διάρκεια των νοτών. Έτσι, για παράδειγμα στο *In a Landscape*, δίνει την ελευθερία στον εκτελεστή να δοκιμάσει με ποιον τρόπο θέλει να παίζει το κομμάτι και πως θα χρησιμοποιήσει το πεντάλ και αντίστοιχα τι περιβάλλον θα δημιουργήσει γύρω του.⁷¹

⁷¹ Stefanou D., "Placing the Musical Landscape: Performance, Spatiality, and the Primacy of Experience." Σελ.92.

Εικόνα 3.2
Τα πρώτα 7 μέτρα από το *Dream* του John Cage

♩ = 88 Rubato
Always with resonance; no silence; tones may be freely sustained,
manually or with pedal, beyond notated durations



sempre una corda, pp

Ένα άλλο θέμα που προκύπτει μέσα από την τεχνική αυτή, έχει να κάνει με την αίσθηση του χρόνου σαν μια γενική εντύπωση. Αυτή η αίσθηση της επανάληψης και η μετρική αστάθεια που δημιουργείται στον ήχο του *In a Landscape* δυσκολεύει τον ακροατή να γκρουπάρει τη μουσική σε φράσεις έτσι ώστε να προσπαθήσει να την καταλάβει, και σκόπιμα αποτυχαίνει να κερδίσει την προσοχή του ακροατή. Θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει επιδιωκόμενο στόχο του Cage το να προξενήσει το αίσθημα της «ανίας», του κορεσμού στην προσοχή των ακροατών, μετατοπίζοντας έτσι την προσοχή τους σε ένα άλλο επίπεδο αντίληψης, λιγότερο ενεργητικό και επικριτικό, περισσότερο συσχετισμένο όμως με το αίσθημα της χαλάρωσης και της υποσυνείδητης αντίδρασης. Στο *A Room*, χρησιμοποιεί παρόμοιες αρχές επαναληψιμότητας, χωρίς όμως τη βοήθεια του πεντάλ, και η ατμοσφαιρικότητα δημιουργείται αποκλειστικά με το χειρισμό του τονικού και μετρικού χώρου του κομματιού.

Εικόνα 3.3
Τα πρώτα 7 μέτρα από το *A Room* του John Cage



sempre una corda, ppp

Μέσα από τα τρία αυτά κομμάτια του Cage, μπορούμε να παρατηρήσουμε κάποια πρώιμα αποσπασματικά στοιχεία της ambient μουσικής. Η εσκεμμένη και επίμονη χρήση των επαναλήψεων πάνω σε απλούς μοτιβικούς σχηματισμούς, η

διαφορετική αντιμετώπιση του χρόνου στα κομμάτια, η δημιουργία ασαφών ηχητικών περιβαλλόντων τα οποία δεν παραπέμπουν σε διακριτές μελωδικές φράσεις και δεν είναι οργανωμένα σε διακριτές φόρμες, είναι τα σημαντικότερα στοιχεία που δικαιολογούν την άποψη αυτή.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Απαρχές της Ambient μουσικής: Claude Debussy, Erik Satie.

Εισαγωγή

Όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, η ιδιαίτερη σχέση του περιβάλλοντος με τη μουσική αποτελεί πρωτεύον στοιχείο της ambient. Αυτό όμως δεν ξεκίνησε από τον Cage. Μπορούμε να εντοπίσουμε σχέσεις αλληλεξάρτησης μεταξύ μουσικής, περιβάλλοντος και ακροατή κοιτώντας ακόμα πιο πίσω στο χρόνο, στη μουσική του Erik Satie και Claude Debussy. Ο ίδιος ο Cage φαίνεται να έχει επηρεαστεί ιδιαίτερα από τον Satie και ένα χειροπιαστό παράδειγμα είναι όταν το 1949 ο Henri Sauguet, ένας φίλος του Satie στα τελευταία χρόνια του, έδωσε το κομμάτι *Vexations* του Satie στον Cage. Από την αρχή ο Cage βρήκε την ιδέα του Satie πολύ ενδιαφέρουσα, αλλά απέρριψε την πιθανότητα παρουσίασης του έργου, για το οποίο θα γίνει αναφορά σε επόμενη υποενότητα. Παρ' όλα αυτά, μετά από κάποια χρόνια, τον Σεπτέμβριο του 1963, οργάνωσε τη πρώτη ολοκληρωμένη παρουσίαση των *Vexations* στο Pocket Theatre της Νέας Υόρκης. Από τη στιγμή εκείνη και μετά, οι *Vexations* παρουσιάστηκαν πολλές φορές από διάφορα άτομα ή σύνολα.

Το 1891 έγινε η ιστορική γνωριμία του Satie με τον Debussy, η οποία και εξελίχθηκε σε μια μακροχρόνια φιλία. Ο θαυμασμός και η επιρροή του ενός προς τον άλλο ήταν αμοιβαία. Όταν σκεφτόμαστε τον Erik Satie, αναρωτιόμαστε, τελικά τι συνέβαλε περισσότερο στη δημιουργία του 'μύθου' του, ο άνθρωπος και η προσωπικότητά του ή η μουσική του. Για την πλειοψηφία των συνθετών αυτή η ερώτηση συνήθως δεν υπάρχει. Είναι προφανές ότι αυτό που μας ενδιαφέρει είναι η μουσική τους και τίποτε άλλο. Στην περίπτωση του Satie όμως, αυτά τα δύο είναι αλληλένδετα και δύσκολα μπορεί να τα ξεχωρίσει κάποιος. Αυτό γιατί ο Satie είχε εφεύρει ένα δικό του μοναδικό τρόπο έκφρασης στη μουσική, τον οποίο για να μπορέσουμε να αποκωδικοποιήσουμε πρέπει να ψάξουμε σε πιο εσωτερικές πτυχές του χαρακτήρα του. Για πολλούς ο Satie είναι πιο σημαντικός σαν άνθρωπος και τρόπος σκέψης παρά σαν συνθέτης. Ο M. Roland-Manuel είχε πει ότι «Ο Satie δεν είναι σημαντικός γι' αυτό που έκανε αλλά για αυτό που προκάλεσε να γίνει».⁷²

⁷² Mayers H. Rollo, *Erik Satie*, Dover Publications, Inc., New York 1968. Σελ. 109.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Απαρχές της Ambient μουσικής: Claude Debussy, Erik Satie.

Εισαγωγή

Όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, η ιδιαίτερη σχέση του περιβάλλοντος με τη μουσική αποτελεί πρωτεύον στοιχείο της ambient. Αυτό όμως δεν ξεκίνησε από τον Cage. Μπορούμε να εντοπίσουμε σχέσεις αλληλεξάρτησης μεταξύ μουσικής, περιβάλλοντος και ακροατή κοιτώντας ακόμα πιο πίσω στο χρόνο, στη μουσική του Erik Satie και Claude Debussy. Ο ίδιος ο Cage φαίνεται να έχει επηρεαστεί ιδιαίτερα από τον Satie και ένα χειροπιαστό παράδειγμα είναι όταν το 1949 ο Henri Sauguet, ένας φίλος του Satie στα τελευταία χρόνια του, έδωσε το κομμάτι *Vexations* του Satie στον Cage. Από την αρχή ο Cage βρήκε την ιδέα του Satie πολύ ενδιαφέρουσα, αλλά απέρριψε την πιθανότητα παρουσίασης του έργου, για το οποίο θα γίνει αναφορά σε επόμενη υποενότητα. Παρ' όλα αυτά, μετά από κάποια χρόνια, τον Σεπτέμβριο του 1963, οργάνωσε τη πρώτη ολοκληρωμένη παρουσίαση των *Vexations* στο Pocket Theatre της Νέας Υόρκης. Από τη στιγμή εκείνη και μετά, οι *Vexations* παρουσιάστηκαν πολλές φορές από διάφορα άτομα ή σύνολα.

Το 1891 έγινε η ιστορική γνωριμία του Satie με τον Debussy, η οποία και εξελίχθηκε σε μια μακροχρόνια φιλία. Ο θαυμασμός και η επιρροή του ενός προς τον άλλο ήταν αμοιβαία. Όταν σκεφτόμαστε τον Erik Satie, αναρωτιόμαστε, τελικά τι συνέβαλε περισσότερο στη δημιουργία του 'μύθου' του, ο άνθρωπος και η προσωπικότητά του ή η μουσική του. Για την πλειοψηφία των συνθετών αυτή η ερώτηση συνήθως δεν υπάρχει. Είναι προφανές ότι αυτό που μας ενδιαφέρει είναι η μουσική τους και τίποτε άλλο. Στην περίπτωση του Satie όμως, αυτά τα δύο είναι αλληλένδετα και δύσκολα μπορεί να τα ξεχωρίσει κάποιος. Αυτό γιατί ο Satie είχε εφεύρει ένα δικό του μοναδικό τρόπο έκφρασης στη μουσική, τον οποίο για να μπορέσουμε να αποκωδικοποιήσουμε πρέπει να ψάξουμε σε πιο εσωτερικές πτυχές του χαρακτήρα του. Για πολλούς ο Satie είναι πιο σημαντικός σαν άνθρωπος και τρόπος σκέψης παρά σαν συνθέτης. Ο M. Roland-Manuel είχε πει ότι «Ο Satie δεν είναι σημαντικός γι' αυτό που έκανε αλλά για αυτό που προκάλεσε να γίνει».⁷²

⁷² Mayers H. Rollo, *Erik Satie*, Dover Publications, Inc., New York 1968. Σελ.109.

Ο Debussy είχε τη δυνατότητα να ακούσει τις *Trois Gymnopédies*, τις οποίες στη συνέχεια και ενορχήστρωσε για να παρουσιάσει στο κοινό του *Parisienne Societe Nationale*. Σε μια συζήτηση που είχαν για τα προβλήματα της όπερας, καθώς ο Satie έγραφε την όπερα *Princesse Maleine* του Maeterlinck, ενώ ο Debussy έγραφε το *Pelleas et Melisande* από ένα άλλο κείμενο του Maeterlinck, ο Satie εντυπωσιασμένος από τη μουσική του Debussy προσδιόρισε στον Cocteau την αισθητική του *Pelleas et Melisande* λέγοντας ότι «Δεν είναι ανάγκη η ορχήστρα να κάνει κάποιο μορφασμό όταν βγαίνει στη σκηνή ο κάθε χαρακτήρας. Κάνουν τα δέντρα μορφασμούς σε ένα τοπίο; Αυτό που πρέπει να κάνουμε είναι να δημιουργήσουμε ένα μουσικό τοπίο, μια μουσική ατμόσφαιρα στην οποία οι χαρακτήρες να κινούνται και να μιλούν».⁷³

Όλος ο τρόπος ζωής του Satie ήταν αυτός που καθόρισε το συνθετικό του ύφος και αποτέλεσε τη βάση για τη δημιουργία της ambient μουσικής. Τόσο οι μουσικές δραστηριότητες στα καμπαρέ και σε music hall, όσο και ο περίεργος τρόπος ζωής ενκλεισμένος πολλές ώρες στο σπίτι του, διαμόρφωσαν στον Satie ένα διαφορετικό τρόπο σκέψης, που αντανακλούσε στη μουσική του μια τελείως διαφορετική αισθητική από αυτή που υπήρχε στη μουσική της δύσης στις αρχές του 20ού αιώνα. Αυτή την αισθητική θα εξετάσουμε παρακάτω, δίνοντας κάποια παραδείγματα από το συνθετικό του έργο, τα οποία είναι στενά συνδεδεμένα με την ambient.

Το περιβάλλον απέκτησε νέα υπόσταση στη μουσική σύνθεση ήδη από τις αρχές του 20ου αιώνα, μέσα σε ένα μοντερνιστικό πνεύμα, γύρω από το οποίο κινήθηκε και ο Debussy. Το αίσθημα της ελευθερίας του, ώθησε το συνθετικό του ύφος, από το συντηρητισμό της εποχής στην όσο το δυνατόν πληρέστερη απελευθέρωση από τους νόμους και κανόνες, που όριζαν μέχρι τότε με αυστηρότητα τη μουσική. Το γούστο του ήταν εκλεπτυσμένο και μισούσε κάθε τι ευτελές σε οποιαδήποτε μορφή. Είχε ιδιαίτερη προτίμηση στο σπάνιο, το διαφορετικό, το εξωτικό.⁷⁴ Αν μπορούσαμε να τοποθετήσουμε όλο το συνθετικό έργο του Debussy πάνω σε έναν καμβά, θα μπορούσαμε ίσως να το φανταστούμε σαν ένα μεγάλο κολλάζ μουσικών ειδών και επιρροών και αυτό γιατί ποτέ δεν επεδίωκε να επαναλαμβάνεται, αντιθέτως, προσπαθούσε πάντα να πειραματίζεται με καινούρια,

⁷³ Mayers H. Rollo, *Erik Satie*. Σελ.32.

⁷⁴ Schmitz E. Robert, *The piano works of Claude Debussy*, foreword by Virgil Thomson, Dover Publications, Inc., New York 1966. Σελ. 4.

γι' αυτόν, είδη, να αντλεί ιδέες από πολλές και διαφορετικές καταστάσεις και όλα αυτά σε ένα πλαίσιο πρωτοτυπίας και εξέλιξης.

Η μουσική του Debussy έχει χαρακτηριστεί ως 'μοντέρνα'. Ο όρος 'μοντέρνο' σε σχέση με τις τέχνες παραπέμπει περισσότερο σε θέματα αισθητικής και τεχνικής και λιγότερο σε χρονολογίες. Ένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά της μοντέρνας μουσικής είναι η αποδέσμευση από το τονικό σύστημα. Από αυτή την άποψη, το *Πρελούδιο στο Απόγευμα ενός Φαώνου* (1892-1894) του Debussy προαναγγέλλει τη μοντέρνα μουσική γιατί αρχίζει να κλονίζει τα θεμέλια του τονικού συστήματος. Πολλές φορές ο Debussy αφήνει την τονικότητα ακαθόριστη, δίνοντας μάλλον διαφορετικό νόημα στις παλιές αρμονικές σχέσεις, που ίσως πλέον να μην έχουν και τόσο σημασία. Άλλη καινοτομία στο *Πρελούδιο* είναι σε ότι αφορά τη μορφή. Αντί να επιλέξει ένα ευδιάκριτο θέμα και να το αναπτύξει, προτιμά μια ιδέα που φαίνεται να κινείται διστακτικά, άλλοτε διευρυμένη με καλλωπισμούς και άλλοτε κατακερματισμένη σε ανεξάρτητα τμήματα. Ο τρόπος χρησιμοποίησης της βασικής του ιδέας δίνει την εντύπωση του αυτοσχεδιασμού, με μια αίσθηση αυθορμητισμού, που δεν οφείλεται μόνο στην αρμονική ασάφεια και τη μορφολογική ελευθερία, αλλά και στις αποκλίσεις του τέμπο, τους ασύμμετρους ρυθμούς και τους λεπτούς χρωματισμούς.

Ο τρόπος ενορχήστρωσης του Debussy είναι ιδιαίτερα πρωτοποριακός. Παίζει με τα ηχοχρώματα και τον τρόπο παραγωγής ήχων διαφόρων μουσικών οργάνων, δίνοντας σε αυτά μια διαφορετική λειτουργικότητα, τη λειτουργικότητα των κρουστών. Η μουσική του Debussy ήθελε να απορρίψει τον περιγραφικό τρόπο και όλα όσα έχουν σχέση με τη συνειδητή σκέψη, και μάλλον ήθελε να διεγείρει τη σφαίρα της ελεύθερης φαντασίας και του ονείρου. Καθώς ο ίδιος ο Debussy έγραψε: «Μόνο η μουσική έχει τη δύναμη να δημιουργεί όπως αυτή θέλει τα φανταστικά τοπία, τον εξωπραγματικό και χιμαιρικό κόσμο, ο οποίος επιδρά κρυφά στη μυστηριακή ποίηση της νύχτας, σε εκείνους τους χιλιάδες απροσδιόριστους ήχους, που δημιουργούνται όταν οι ακτίνες του φεγγαριού χαϊδεύουν το φύλλωμα των δέντρων.»⁷⁵

Παραπάνω έγινε μια σύντομη αναφορά στους λόγους που χαρακτήρισαν τον Debussy μοντερνιστή και αυτό γιατί μέσα από τον μοντερνισμό άνοιξαν καινούριοι δρόμοι στη μουσική δημιουργία. Ο μοντερνισμός στη μουσική έφερε πολλές αλλαγές. Οι μοντερνιστές στην προσπάθειά τους να ανανεώσουν τις ιδέες τους στη

⁷⁵ Γκρίφιθς Πολ, *μοντέρνα μουσική*, μετ. Μαρία Κώτσιου, εκδ. Ι. Ζαχαρόπουλος Α.Ε., Αθήνα 1993. Σελ.26.

μουσική σύνθεση, δοκίμασαν και πειραματίστηκαν με τους ήχους και τις διάφορες μουσικές τεχνικές σύνθεσης. Μέσα από το συνεχή πειραματισμό στο νέο, στο διαφορετικό, άλλαξαν οι σχέσεις, για παράδειγμα, μεταξύ μουσικής, συνθέτη, ακροατή, χώρου κ.α. Μέσα από αυτές τις αλλαγές εξελίχθηκε η ambient μουσική, παίρνοντας τη σημερινή της μορφή.

Τόσο ο Debussy, όσο και ο Satie, σε αυτή την πορεία προς τη σημερινή μορφή που έχει πάρει η ambient, θεωρούνται σαν αφετηρία. Για διαφορετικούς λόγους ο καθένας με τον τρόπο του άνοιξε το δρόμο για την εξέλιξή της. Παρακάτω θα δούμε ποια στοιχεία μέσα από τη μουσική δημιουργία τους μπορούμε να συσχετίσουμε με την ambient μουσική. Ακολουθώντας την αντίστροφη μέτρηση της πορείας προς την ambient μουσική, πρώτα θα αναφερθούμε στον Satie, έτσι ώστε να καταλήξουμε στον Debussy, ο οποίος και θεωρήθηκε από την αρχή ως αφετηρία στο μεγάλο ταξίδι μας προς την ambient μουσική του Brian Eno.

Η απλότητα του Satie: *Trois Gymnopédies, Trois Gnossiennes.*

Τον 18ο και 19ο αιώνα, το μουσικό κοινό της Ευρώπης είχε ακούσματα πολύ διαφορετικά από αυτά της μουσικής του Satie. Η απλότητα και η αέρινη μουσική του Satie ήταν πολύ αντίθετη με τη πολυπλοκότητα που μέχρι τότε επικρατούσε, γι' αυτό και η μουσική του δεν βρήκε από την αρχή πρόσφορο έδαφος. Παρ' όλα αυτά, οι *Gymnopédies*, αποτέλεσαν σταθμό στην ιστορία της μουσικής πρωτοπορίας.⁷⁶ Σε αυτές προμηνύεται μια καινούρια γραμμική τεχνική, την οποία εξελίσει στα επόμενα χρόνια, αφού πρώτα εγκαταλείπει εντελώς το τροπικό στυλ των έργων της μυστικιστικής περιόδου. Στις *Gymnopédies*, μια λεπτή, κυματιστή μελωδική γραμμή απλώνεται απαλά πάνω από ένα κινητό μπάσο με πεντάλ και μετατοπισμένες διάφωνες συγχορδίες.

⁷⁶ Mayers H. Rollo, *Erik Satie*, Dover Publications, Inc., New York 1968. Σελ.36.

Εικόνα 4.5
Τα πρώτα 10 μέτρα από τη πρώτη *Gymnopedie* του Erik Satie

Lent et dolooureux

The image shows the first 10 measures of Erik Satie's *Gymnopedie No. 1*. The score is written for piano in 3/4 time, key of D major. The tempo and mood are marked "Lent et dolooureux". The first system (measures 1-5) starts with a piano (*pp*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The second system (measures 6-10) features a forte (*f*) dynamic. The music is characterized by simple, blocky chords and a sparse melodic line in the right hand.

Είναι πολύ μικρές σε έκταση όπως άλλωστε τα περισσότερα έργα του Satie, μινιατούρες. Πολλοί άνθρωποι εξαπατήθηκαν κοιτώντας μόνο την απλότητα της επιφάνειας και χαρακτήρισαν τις *Gymnopedies*, λανθασμένα, 'φτωχές'. Αλλά ο Cocteau παρατήρησε, "Υπάρχουν πολλά έργα τέχνης των οποίων τα σημαντικά στοιχεία τα καταλαβαίνουμε μόνο αν ψάξουμε στο βάθος τους, και το μέγεθος της διόδου προς αυτό, λίγο έχει σημασία".

Οι *Gymnopedies* όπως και οι *Sarabandes* είναι τρεις στον αριθμό και η κάθε μία αντικατοπτρίζει μια διαφορετική πλευρά μιας κεντρικής ιδέας. Αυτή η οργάνωση σε ομάδες των τριών παρατηρείται σε πολλά έργα του Satie και δείχνει μια σχετική εμμονή του συνθέτη με το συγκεκριμένο αριθμό. Το ίδιο συμβαίνει και με το *Trois Gnossiennes*. Οι τρεις *Gnossiennes* είναι από τα πρώτα κομμάτια που είναι γραμμένα χωρίς διαστολές των μέτρων και χωρίς ένδειξη του τέμπο ή του ρυθμού. Επίσης εμφανίζονται για πρώτη φορά χιουμοριστικές αναφορές γραμμένες πάνω από τη μουσική, όπως, 'άνοιξε το μυαλό σου', 'στηρίξου στον εαυτό σου με προσοχή' κ.α., τέχνασμα που θα χρησιμοποιηθεί πολύ σε συνθέσεις των επόμενων χρόνων, όπως για παράδειγμα σε συνθέσεις του John Cage, κατά τις οποίες σε πολλές περιπτώσεις μπορεί να αποτελούνται μόνο από λεκτικές εντολές, χωρίς να υπάρχει μουσική σημειογραφία. Στη περίπτωση του Satie, όλες αυτές οι συμπληρωματικές οδηγίες δεν προσθέτουν τίποτα στη μουσική, αλλά ούτε και στερούν από την έμφυτη τους εκφραστικότητα. Πιο πολύ χρησιμεύουν στο να προετοιμάσουν τον εκτελεστή,

τοποθετώντας τον σε μια ψυχολογική κατάσταση, δημιουργώντας στο μυαλό του ένα συγκεκριμένο περιβάλλον ή κατάσταση μέσα στην οποία πρέπει να υπάρξει για να ερμηνεύσει τα κομμάτια. Δηλαδή είναι οδηγίες για το μυαλό των εκτελεστών και όχι για το ίδιο το κομμάτι.⁷⁷

Εικόνα 4.6
Η αρχή από τη πρώτη *Gnossienne* του Erik Satie



Στο σημείο αυτό και συγκριτικά με τα παραπάνω, αξίζει να κάνουμε μία παρένθεση αναφέροντας ότι κάτι παρόμοιο μπορούμε να συναντήσουμε και σε πολύ μεταγενέστερες δεκαετίες. Τα τελευταία τριάντα χρόνια, εκφράσεις όπως “άφησε το μυαλό σου να αποδράσει για λίγο”, “προσκάλεσε τον εαυτό σου σε ένα ταξίδι σε ένα δικό σου κόσμο” κ.α.⁷⁸, χρησιμοποιήθηκαν για να πλαισιώσουν κομμάτια τα οποία έχουν σα σκοπό να ωθήσουν τον ακροατή σε καταστάσεις *mind relaxation*, δηλαδή χαλάρωση του μυαλού μέσω της μουσικής ακρόασης απαλών ή σιγανών ήχων της φύσης και του περιβάλλοντος. Είναι κομμάτια με ηχογραφημένους ήχους της φύσης, για παράδειγμα ήχους νερού ή πουλιών ή ήχοι του δάσους, παρουσιάζοντας μια εναλλακτική οπτική γωνία της *ambient* μουσικής. Μια μουσική η οποία έχει προχωρήσει σε λειτουργικότητα ένα βήμα παραπέρα από αυτό που όρισε ο Brian Eno στο εσωτερικό βιβλιάρκι του δίσκου *Music for Airports*.

Τέτοια στοιχεία μπορούμε να εντοπίσουμε στο μουσικό ύφος των κομματιών αυτών του Satie: πεισματική επανάληψη των απλών και λιτών μελωδικών φράσεων, τροπικές πτώσεις και βασική ρυθμική σταθερότητα που εμφανίζεται στο μπάσο και

⁷⁷ Mayers H. Rollo, *Erik Satie*. Σελ. 71-72.

⁷⁸ εκφράσεις από το εξώφυλλο του CD με τίτλο: *The Sounds of Nature, Rippling Backyard Stream*, Luxury Multimedia, Irland 2005.

διαρκεί μέχρι το τέλος και όλο αυτό γύρω από ένα φάσμα ηρεμίας, χαλάρωσης και αβίαστης μουσικής εκτέλεσης και ακρόασης.

Αυτό που κατάφερε ο Satie με τη δεξιοτεχνία του στη σάτιρα και το ανάλαφρο και αέρινο μουσικό του στυλ είναι να μετατρέψει τις *Gymnopedies* και τις *Gnossiennes* σε στερεότυπα ενός μεσοαστικού easy-listening, λεπτεπίλεπτων και σχεδόν ανέκφραστων ήχων, πολύ κοντά σε αυτούς της ambient μουσικής. Δεν θα μπορούσαμε να παραλείψουμε να αναφέρουμε πως τόσο από τα ευκολοάκουστα και χαλαρά κομμάτια του Satie, όσο και από αυτή την έκφανση της ambient μουσικής στα κομμάτια “mind relaxation”, μπορούν να προκύψουν πολλά κοινωνικά και οικονομικά θέματα. Δεν είναι τυχαίο πως η λιτή και μελωδική χάρη της πρώτης *Gymnopédie* έχει χρησιμοποιηθεί σα μουσικό φόντο σε πληθώρα διαφημίσεων, από σοκολάτες μέχρι καραμέλες λαιμού.⁷⁹ Όσο πιο απλό, ευκολοάκουστο και κατανοητό από τους ακροατές είναι ένα μουσικό κομμάτι, τόσο περισσότερο εμπορεύσιμο μπορεί να γίνει. Μπορεί να διευκολύνει τη μουσική ακρόαση, χαλαρώνοντας τον ακροατή, αποδεσμεύοντάς τον από δύσκολα και πολύπλοκα μουσικά νοήματα, δίνοντας παράλληλα χώρο για να προβληθούν και να απορροφηθούν με μεγαλύτερη ευκολία τα διάφορα εξωμουσικά νοήματα.

***Vexations*: η αισθητική των επαναλήψεων.**

“Για να παίζει κανείς 840 φορές συνεχόμενα αυτό το μοτίβο, θα ήταν πολύ καλό να προετοιμάσει τον εαυτό του από πριν, τηρώντας βαθιά σιωπή και πλήρη ακινησία”. Αυτή η αινιγματική εισαγωγή στο έργο της μιας σελίδας με τίτλο *Vexations*⁸⁰ (ενοχλήσεις), μετέτρεψε αυτό το παράξενο κομμάτι πιάνου σε ένα θρύλο στα χρονικά της πειραματικής μουσικής. Οι *Vexations* γράφτηκαν το 1893 και είναι ένα μινιμαλιστικό έργο αποτελούμενο από δεκαοκτώ νότες, οι οποίες επαναλαμβάνονται 840 φορές.

Οι επαναλήψεις στο κομμάτι δημιουργούν πολλά ερωτήματα για την αισθητική του είδους και τη λειτουργία της ‘ανίας’ στην τέχνη. Σύμφωνα με τον ζωγράφο Santiago Rusi-ol, η σχέση του Satie με την ‘ανία’ κρύβει κάτι το μυστήριο και πιο βαθύ. Αλλά είναι επίσης και ένας αποτελεσματικός τρόπος να τραβήξει τη

⁷⁹ Toop David, *ωκεανός του ήχου: αιθέριες συνομιλίες, περιβαλλοντικοί ήχοι & φανταστικοί κόσμοι*, μετ. Ηρακλής Ρενιέρης, εκδ. Ακτή – Οξύ ΕΠΕ, Αθήνα 1998. Σελ.205.

⁸⁰ Whittington Stephen, ‘*Serious Immobilities: On the centenary of Erik Satie’s Vexations*’, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα του πανεπιστημίου της Adelaide της Αυστραλίας, 1999. Ανάκτηση από <http://www.af.lu.se/~fogwall/article3.html>, 25/11/2008.

προσοχή και να κεντράρει το ενδιαφέρον των αστών, όπως ο Satie προτείνει στο *Sports et Divertissements* (1914), το οποίο ξεκινάει με ένα χορικό στο οποίο όπως λέει ο ίδιος, «Έβαλα όσα ήξερα για τη ανία. Το αφιερώνω σε όσους δεν τους αρέσω».⁸¹

Σημαντικό στην ιδέα του *Vexations* είναι η σχέση μεταξύ της φόρμας που επαναλαμβάνεται στο κομμάτι και στο μοτιβικό υλικό το οποίο είναι κατασκευασμένο έτσι ώστε να μην συγκρατείται εύκολα στη μνήμη αυτού που το παίζει. Οι *Vexations* μένουν στη μνήμη σαν μια ασαφή εντύπωση, όπου οι λεπτομέρειες διαγράφονται μόλις ακουστούν, γι' αυτό και παρόλο το μεγάλο αριθμό των επαναλήψεών της, δεν είναι εύκολο να τραγουδηθεί αφού τελειώσει η ακρόαση του. Ίσως να μην είναι καν άξια προσοχής, αλλά μετά από πολλές επαναλήψεις να γίνεται τελικά ανεκτή. Πάνω απ' όλα η μουσική αυτή πρέπει να είναι αδιάφορη, να μην αποσπά την προσοχή του ακροατή ή εκτελεστή, έτσι ώστε να αποφευχθεί η ανακάλυψη κάποιου νοήματος ή έκφρασης ή θεματικής ανάλυσης ή άλλης ποιοτικής ανακάλυψης για τη μουσική αυτή.⁸²

Αυτή η καινούρια αισθητική ανακάλυψη στη μουσική δεν είναι πολύ μακριά από τη φιλοσοφία της ambient μουσικής. Συγκεκριμένα, και η ambient επιδιώκει όσα αναφέρονται παραπάνω, τη δημιουργία, δηλαδή, ενός περιβάλλοντος μέσα στο οποίο η μουσική να απλώνεται αδιάφορα και απαρατήρητα. Να ενσωματώνεται με το περιβάλλον, να συμπληρώνει και να διακοσμεί τις στιγμές μας σε αυτό. Γι' αυτό και ο Satie είναι ένας από τους συνθέτες που έπαιξαν πολύ σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του όρου ambient.

Οι *Vexations* αποτελούνται από ένα θέμα στο μπάσο, δεκαοκτώ νοτών, που καταλαμβάνουν χτύπους δεκατριών τετάρτων, και δύο εναρμονίσεις. Έντεκα από τις δώδεκα νότες της χρωματικής κλίμακας περιλαμβάνονται στο θέμα, ενώ λείπει η Λαβ. Στην αρχή το θέμα παίζεται μόνο του στο αριστερό χέρι, κατόπιν προστίθεται μια εναρμόνιση από δύο φωνές, στο δεξί χέρι, σχηματίζοντας τρίφωνες συγχορδίες, στην πλειοψηφία τους ελαττωμένες. Το Λα ύφεση εμφανίζεται στην εναρμόνιση, συμπληρώνοντας τη χρωματική κλίμακα. Η χρήση και των δώδεκα νοτών της χρωματικής κλίμακας στο κομμάτι, οι οποίες επαναλαμβάνονται με απόλυτη ακρίβεια θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ο προάγγελος του πρώιμου δωδεκαφθογγισμού. Στη συνέχεια επαναλαμβάνεται το ίδιο θέμα στο μπάσο και ακολουθεί μια δεύτερη

⁸¹ Whittington Stephen, 'Serious Immobilities: On the centenary of Erik Satie's *Vexations*', διαθέσιμο στην ιστοσελίδα του πανεπιστημίου της Adelaide της Αυστραλίας, 1999.

Ανάκτηση από <http://www.af.lu.se/~fogwall/article3.html>, 25/11/2008.

⁸² Ο.π.,

εναρμόνιση, παρόμοια με την πρώτη, μόνο που οι δύο φωνές του δεξιού χεριού εμφανίζονται αντεστραμμένες.⁸³

Εικόνα 4.7
*Vexations*⁸⁴ του Erik Satie

Very Slowly *Vexations* Erik Satie

Note from the author: To play this motif 840 times in succession, it would be advisable to prepare oneself beforehand, in the deepest silence, by serious immobilities.

Ο τρόπος που χρησιμοποίησε ο Satie τη σημειογραφία και τις οδηγίες για την εκτέλεση των *Vexations*, εντοπίζεται σε όλο το έργο του Satie, και έχει σα σκοπό να μεταβάλλει όλη την πνευματική διαδικασία του εκτελεστή, ξεφεύγοντας από το δογματισμό που επικρατούσε μέχρι τον 19ο αιώνα. Μέχρι τότε η έκφραση των συναισθημάτων και των ιδεών που ήθελε ο εκάστοτε συνθέτης να εκφράσει ήταν ο πρωταρχικός σκοπός του εκτελεστή. Το ενδιαφέρον του Satie δεν επικεντρωνόταν στην έκφραση συγκεκριμένων συναισθημάτων, αλλά τον ενδιέφερε η ψυχολογική επίδραση της μουσικής του στον εκτελεστή και στο κοινό. Οι *Vexations* έχουν σχεδιαστεί για να διευκολύνουν την καλλιέργεια και διατήρηση μιας πνευματικής κατάστασης που ο Satie ονόμαζε “σοβαρή ακινησία”(serious immobility). Το ενδιαφέρον είναι ότι στις γλώσσες με λατινογενείς ρίζες το ‘έπιπλο’ και η ‘ακινησία’

⁸³ Whittington Stephen, ‘*Serious Immobilities: On the centenary of Erik Satie’s Vexations*’.

⁸⁴ Η παρτιτούρα δεν είναι η αυθεντική έτσι όπως την έγραψε ο Satie και βρίσκεται στο άρθρο του Whittington Stephen.

προέρχονται από τον ίδιο όρο. Η στατικότητα και χωρίς εξέλιξη φύση της μουσικής του *Vexations* μπορεί να δώσει σε αυτή το χαρακτήρα ενός “ηχητικού αντικειμένου”. Αντικείμενο, όπως για παράδειγμα, ένα έπιπλο. Αυτό μπορεί να μας οδηγήσει στο συσχετισμό με τη *Musique d'ameublement* (μουσική επίπλωση), για την οποία θα γίνει αναφορά στην επόμενη υποενότητα. Από αυτή την ιδεολογία και αισθητική αργότερα επηρεάστηκε και ο John Cage, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο.⁸⁵

Οι οδηγίες που αναγράφονται πάνω στις *Vexations*, εκτός από τη λειτουργική τους θέση στο κομμάτι, είναι και η πρώτη φορά στην ιστορία της μουσικής που εμφανίζουν τον όρο της σιωπής σαν ένα μέρος της μουσικής σύνθεσης, διαφορετικό από τις παύσεις. Αλλά ο Satie δεν έφτασε ποτέ τόσο μακριά όσο ο φίλος του ο Alphonse Allais, ο οποίος όχι μόνο παρουσίασε ένα εντελώς σιωπηλό κομμάτι με το όνομα *sa Marche Funèbre composée pour les Funérailles d'un grand homme sourd*, αλλά και ζωγράφησε τους πρώτους λευκούς πίνακες με τίτλο *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*.⁸⁶

Η λειτουργικότητα της ambient μουσικής μέσα από τη *Musique d'ameublement*.

Σύμφωνα με τον Stephen Whittington, οι *Vexations* αποτελούν ένα είδος πρώιμης εκδοχής της *Musique d'ameublement* (Furniture music, μουσική επίπλωση), η οποία αποτελείται από σύντομες φράσεις. Κάποια κομμάτια αποτελούνται ακόμα και από τέσσερα απλά μέτρα, επαναλαμβανόμενα από έναν ακαθόριστο αριθμό φορές. Για την *Musique d'ameublement*, ο Satie εμπνεύστηκε από μια δήλωση του Matisse που έλεγε πως ονειρευόταν μια τέχνη αναπαυτική, ‘κάτι ανάλογο με μια καλή πολυθρόνα’.⁸⁷

Η *Musique d'ameublement* αναφέρεται ως ο προάγγελος της περιβαλλοντικής μουσικής, της μουσικής για διαλείμματα, για ανελκυστήρες, για walkman, για βραδινές δεξιώσεις και για όλα τα είδη που χρησιμεύουν σαν ηχητική συνοδεία στους διάφορους χώρους που υπάρχει ανθρώπινη δραστηριότητα. Αυτή η ιδέα προήρθε όταν ο Satie και οι φίλοι του αναγκάστηκαν να διακόψουν το γεύμα τους λόγω της δυνατής μουσικής στο εστιατόριο. Τότε άρχισε να επεξεργάζεται την θεωρία περί

⁸⁵ Whittington Stephen, ‘*Serious Immobilities: On the centenary of Erik Satie’s Vexations*’, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα του πανεπιστημίου της Adelaide της Αυστραλίας, 1999.

Ανάκτηση από <http://www.af.lu.se/~fogwall/article3.html>, 25/11/2008.

⁸⁶ Ο.π.,

⁸⁷ Σατί Έρικ, *Εκτός ήχου*, μετ. Μαρία Ευσταθιάδη, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1990. Σελ. 14.

“μουσικής επίπλωσης”, ενός ουδέτερου και λειτουργικού μουσικού υπόβαθρου για όλους τους χώρους και τις δραστηριότητες, χαρακτηριστικό της ambient μουσικής.⁸⁸

Η έννοια του γαλλικού όρου *ameublement* έχει διπλή έκφραση: από τη μια, ο όρος μπορεί να συσχετιστεί με τη λειτουργικότητα των επίπλων που υπάρχουν στα σπίτια, αλλά σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάλυσης, διαφαίνεται η έννοια του όρου της ακινησίας και της σιωπής. Συνεπώς, δικαιολογείται η αναζήτηση μιας στατικής, μη προεξέχουσας μουσικής επίδρασης. Ο Satie έδωσε τη δικιά του περιγραφή για την αισθητική της *μουσικής επίπλωσης*, «Πρέπει να προκαλέσουμε μια μουσική η οποία να είναι σαν τα έπιπλα - μια μουσική η οποία να είναι μέρος των θορύβων του περιβάλλοντος. Σκέφτομαι μια μουσική μελωδική, που θα απαλύνει τους θορύβους των μαχαιροπίρουνων, χωρίς να υπερισχύει αυτών και χωρίς να τους επιβάλλεται. Μια μουσική η οποία να γεμίζει τις αμήχανες σιωπές που κάποιες φορές δημιουργούνται μεταξύ φίλων σε ένα εστιατόριο κατά την ώρα του δείπνου. Θα τους απάλλασσε από την επιταγή να προσέχουν τα δικά τους κοινότοπα σχόλια. Και ταυτόχρονα θα εξουδετέρωνε του θορύβους του δρόμου που εισχωρούν τόσο αδιάκριτα στις συζητήσεις».⁸⁹

Η πρώτη παρουσίαση της *Musique d'ameublement* έγινε στις 8 Μαρτίου του 1920 με αφορμή την έκθεση ζωγραφικής στη Galerie Barbazanges στη Faubourg St Honore. Η μουσική ήταν προορισμένη να παιχτεί από ένα μικρό σύνολο μουσικών, συγκεκριμένα από ένα πιάνο, τρία κλαρινέτα και ένα τρομπόνι, οι οποίοι ήταν σκορπισμένοι σε διαφορετικά σημεία. Θα έπαιζαν γνωστούς σκοπούς, καθώς οι ενδιαφερόμενοι για την έκθεση θα κινούνταν στο χώρο κοιτώντας τους πίνακες. Η παρουσίασή της έγινε από τον M. Pierre Bertin, ο οποίος μάλιστα, έδωσε την εξής εντολή, “Σας ικετεύουμε να μη δώσετε καμία προσοχή στη μουσική, να κάνετε σαν να μην υπάρχει. Αυτή η μουσική είναι σαν μια προσωπική συζήτηση ή ένας πίνακας ή μια καρέκλα στην οποία μπορεί να κάτσετε, αλλά μπορεί και όχι...”. Δυστυχώς όμως, το κοινό δεν ακολούθησε αυτές τις οδηγίες, γιατί δεν κατάλαβε ότι έπρεπε να αντιμετωπίσει αυτή τη μουσική σαν μια “μουσική υπόκρουση”, η οποία κάθε άλλο παρά πρωταγωνιστικό ρόλο είχε και παρέμεινε σιωπηλό κατά τη διάρκεια που παιζόταν η μουσική, πράγμα που ενόχλησε τον Satie, σε σημείο που να παροτρύνει τον κόσμο να μιλήσει και να κάνει θόρυβο.⁹⁰

⁸⁸ Toop David, *ωκεανός του ήχου: αιθέριες συνομιλίες, περιβαλλοντικοί ήχοι & φανταστικοί κόσμοι*, μετ. Ηρακλής Ρενιέρης, εκδ. Ακτή - Οξύ ΕΠΕ, Αθήνα 1998. Σελ.205.

⁸⁹ Αναφορά στο Stefanou D., *Placing the Musical Landscape: Performance, Spatiality, and the Primacy of Experience*, Διδακτορική Διατριβή, University of London, 2004. Σελ. 125.

⁹⁰ Mayers H. Rollo, *Erik Satie*, Dover Publications, Inc., New York 1968. Σελ.60.

Εικόνα 4.8
*Musique d'ameublement*⁹¹ για δύο πιάνα του Erik Satie

Musique d'ameublement - Furniture Music

1. Tapisserie en Fer Forge
Très Riche

Erik Satie, arr. for two pianos by Stephen Whittington

2. Carrelage Phonique
Ordinaire

Ο κόσμος, στην αρχή, είδε την όλη ιδέα της *Musique d'ameublement* σαν ένα αστείο. Στην συνέχεια όμως, αποδείχθηκε ότι ήταν κάτι παραπάνω από αυτό, ήταν ο προάγγελος της μουσικής του κινηματογράφου. Το 1924 ο Satie χρησιμοποίησε το τέχνασμα των επαναλαμβανόμενων μικρών και ουδέτερων αποσπασμάτων για να γράψει τη μουσική για το σουρεαλιστικό μπαλέτο *Relache* (Παύση), και για τη μικρού μήκους ταινία *Entr'acte* (Διάλειμμα) σε σκηνοθεσία Rene Clair.⁹²

Τελειώνοντας τη σύντομη αναφορά για την *Musique d'ameublement*, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο βασικότερος στόχος της μουσικής αυτής είναι να εναρμονίζει το κοινό με το περιβάλλον του. Η μουσική να γίνεται μέρος του άμεσου περιβάλλοντος, μέσα στο οποίο να αναδεικνύεται η παρουσία του ανθρώπου, κάτι ανάλογο με το στόχο της ambient μουσικής.

⁹¹ Η παρτιτούρα δεν είναι η αυθεντική έτσι όπως την έγραψε ο Satie και βρίσκεται στο άρθρο του Whittington Stephen.

⁹² Σατί Έρικ, *Εκτός ήχου*, μετ. Μαρία Ευσταθιάδη, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1990. Σελ. 14.

Η σχέση της μουσικής του Debussy με το περιβάλλον.

Το πρόσωπο του Debussy είναι στενά συνδεδεμένο με την ιμπρεσιονιστική αισθητική που αναπτύχθηκε στη Γαλλία στις αρχές του 20ου αιώνα. Αξίζει να γίνει αναφορά σε αυτήν τη πτυχή του Debussy, γιατί ο ιμπρεσιονισμός⁹³ σαν τάση που ξεκίνησε στο χώρο της ζωγραφικής, περικλείει στοιχεία και εικόνες του καθημερινού περιβάλλοντος. Θα μπορούσε να οριστεί ως η 'εντύπωση' της στιγμής, που κάθε φορά αναπαράγεται διαφορετικά, ανάλογα με την κατάσταση του περιβάλλοντος και κυρίως του παρατηρητή. Η αίσθηση της αμεσότητας με το περιβάλλον και ότι υπάρχει σε αυτό, είναι και η πρωτογενής πηγή της ambient μουσικής, μια και αυτή συνυπάρχει στο χώρο μαζί με όλα τα στοιχεία του περιβάλλοντος και γίνεται αισθητή και αντιληπτή στον κάθε άνθρωπο με διαφορετικό τρόπο, άλλοτε συνειδητά και άλλοτε ασυνείδητα.

Βέβαια, από τον ορισμό του ιμπρεσιονισμού στη ζωγραφική, προκύπτουν διάφορα προβλήματα που έχουν να κάνουν με το συσχετισμό του όρου με τη μουσική. Άραγε μπορεί να σταθεί αυτός ο όρος στη μουσική χωρίς να αλλοιωθεί; Ή μέχρι ποιο σημείο μπορεί να σταθεί; Ποια είναι τα όρια και σε ποια επίπεδα λειτουργούν περιορισμοί;

Σε ένα γράμμα του το Μάρτιο του 1908 προς τον εκδότη του, ο Debussy αναφέρει με πικρία: «Εγώ προσπαθώ να κάνω 'κάτι διαφορετικό', αντλώντας πραγματικότητες της καθημερινής ζωής, κάτι που οι βλάκες ονομάζουν 'ιμπρεσιονισμό', ένας όρος που χρησιμοποιείται όσο το δυνατόν φτωχότερα, ιδιαίτερα από κριτικούς τέχνης».⁹⁴

Η αλήθεια είναι ότι ο όρος 'ιμπρεσιονισμός' ανά καιρούς επαναπροσδιοριζόταν, για παράδειγμα από τον Oscar Thomson το 1937: «Στη λογοτεχνία, στη ζωγραφική, στη μουσική, ο βασικός στόχος όλων αυτών των καλλιτεχνών είναι να προτείνουν παρά να απεικονίσουν κάτι σταθερό, να καθρεφτίσουν όχι ένα αντικείμενο αλλά την αντίδραση από την επαφή με το αντικείμενο, να ερμηνεύσουν μια στιγμιαία εντύπωση παρά να συλλάβουν μια μόνιμη πραγματικότητα».⁹⁵

Σε διάφορες πηγές, ο όρος 'ιμπρεσιονισμός' περιλαμβάνει και τις διάφορες τεχνικές που υιοθέτησε ο Debussy. Αυτός όμως ο χαρακτηρισμός μπορεί να

⁹³ Grimme H. Karin, *Impressionism*, ed. Norbert Wolf, Taschen 2007. Σελ. 9-10.

⁹⁴ Schmitz E. Robert, *The piano works of Claude Debussy*, foreword by Virgil Thomson, Dover Publications, Inc., New York 1966. Σελ. 12-14.

⁹⁵ Oscar Thompson, *Debussy: Man and Artist*, Dodd, Mead and company, New York 1937. Σελ. 21.

ανταποκρίνεται σε όλο το έργο του Debussy; Ίσως σε μερικά έργα ή για άλλους μελετητές ίσως καθόλου. Η αλήθεια είναι ότι στο στενό φιλικό του κύκλο υπήρχαν αρκετοί μπρεσιονιστές ζωγράφοι, καθώς και συμβολιστές ποιητές που είναι πολύ πιθανό να επηρεάστηκε από την αισθητική τους. Για παράδειγμα, σύμφωνα με τον Paul Griffiths, το 'Reflets dans l' eau' από τις εικόνες (*images*) για πιάνο, έχει τίτλο που θα ταίριαζε σε πολλούς πίνακες του Μονέ, ωστόσο, η μουσική διαφέρει ουσιαστικά από τη ζωγραφική ως προς το ότι είναι μια τέχνη που συντελείται 'εν χρόνω', παράγοντας πολύ σημαντικός για τον Debussy.⁹⁶ Στη περίπτωση του Πρελουδίου στο Απόγευμα ενός Φαύνου υπάρχει μια ισχυρή υποβολή της εντύπωσης του χώρου, ενός δάσους στη νωχελική ώρα του καυτερού απομεσήμερου. Αλλά το κύριο ενδιαφέρον του Debussy αναφέρεται στις 'σχέσεις' που υπάρχουν ανάμεσα στον περιβάλλοντα χώρο και τις σκέψεις του φαύνου, σύμφωνα με το ομώνυμο ποίημα του Stephane Mallarme,⁹⁷ στο οποίο βασίστηκε η σύνθεση. Μπορούμε να εντοπίσουμε στοιχεία μπρεσιονισμού καθώς και συμβολισμού αλλά πιθανότατα μπλεγμένα και παρουσιασμένα με έναν τρόπο ώστε να ανασυνθέτουν ένα καινούριο αισθητικό αποτέλεσμα, τόσο χαρακτηριστικό στη μουσική του Debussy.

Ο συμβολισμός είναι μια τάση που ξεκίνησε στο χώρο της λογοτεχνίας την ίδια περίοδο που στη ζωγραφική κυριαρχούσε ο μπρεσιονισμός. Το οπτικό αντικείμενο στους μπρεσιονιστικούς πίνακες μπορεί να παρομοιαστεί με τη λογοτεχνική περιγραφή ενός αντικειμένου. Αυτό που χαρακτηρίζει όμως την ποίηση του συμβολισμού⁹⁸ είναι η τοποθέτηση των λέξεων με ένα παράξενο και απροσδόκητο τρόπο δίνοντας στο λόγο νέα διάσταση, πέρα από τη νοηματική λειτουργία του. Η διάσπαση της παραδοσιακής σύνταξης δίνει μεγαλύτερη έμφαση στην ηχητική αξία της κάθε λέξης και προκαλεί άμεσες εντυπώσεις μέσα από απομονωμένες και στατικές εικόνες. Τέτοιου είδους χρήση των λέξεων μπορεί να προκαλέσει ποικιλία συναισθημάτων στον αναγνώστη ή στον ακροατή.

Στο μουσικό συμβολισμό, ο στόχος δεν διαφέρει καθόλου από αυτόν στη λογοτεχνία. Οι ήχοι κινούνται σε μια κατάσταση απροσδιοριστίας. Δεν προσδιορίζουν κάποιο συγκεκριμένο τοπίο, ούτε αντικείμενο, αλλά ούτε και ιδέα. Δεν αντικατοπτρίζουν μια συγκεκριμένη έννοια, παραμόνο υπάρχουν για να δημιουργούν μια συναισθηματική κατάσταση στον ακροατή. Ο Debussy ήταν αυτός

⁹⁶ Γκρίφιθς Πολ, *Μοντέρνα μουσική*, μετ. Μαρία Κώτσιου, εκδ. Ι. Ζαχαρόπουλος Α.Ε., Αθήνα 1993. Σελ. 26-27.

⁹⁷ Γάλλος συμβολιστής ποιητής.

⁹⁸ Abravanel Claude, *Symbolism and performance*, James R. Briscoe, (επιμ.), *Debussy in performance*, New Haven & London: Yale University Press, 1999. Σελ. 28.

που πρώτος κατάλαβε πως η προσέγγιση της μουσικής από τη σκοπιά των συμβολιστών δεν μπορεί να γίνει με τους παλιούς παραδοσιακούς κανόνες σύνθεσης. Έτσι προσπάθησε να διαμορφώσει μια καινοτόμο μουσική γλώσσα, για να μπορέσει να προσαρμόσει τη μουσική του στην τεχνική του συμβολισμού, η οποία ως ένα βαθμό βασίζεται στα χαρακτηριστικά της γαλλικής γλώσσας. Αυτήν την ασύμμετρη ροή και οργάνωση του γαλλικού μέτρου, ρυθμού, τονισμού και φράσης, ο Debussy τον επέκτεινε σε κάθε μουσική άποψη.

Αυτό που συνδέει την ambient μουσική με αυτήν την πλευρά του Debussy είναι οι καινοτομίες που επέφερε στην αρμονία, τη δομή και την ενορχήστρωση (βλ. *La Mer*). Η αρμονία πλέον είναι ένα στατικό μέσο παραγωγής ηχοχρωματικής ατμόσφαιρας. Οι ήχοι και τα ηχητικά μοντέλα συνδέονται μεταξύ τους με μάλλον αυθαίρετα και ακουστικά κριτήρια, παρά με τους παλιούς κανόνες κίνησης και λύσης που διέπονται από την τονική λογική. Έτσι, ο ακροατής έχει την εμπειρία της κάθε μουσικής στιγμής, ανεξάρτητη και απελευθερωμένη από αυτό που προηγήθηκε και από αυτό που έπεται. Οι αρμονίες επιλέγονται για το ιδιαίτερο 'χρώμα' τους και το ηχητικό τους εφέ και όχι για τη λειτουργία τους στο πλαίσιο εκτενέστερων αρμονικών διαδοχών. Αυτό που έχει σημασία στη μουσική του συμβολισμού είναι η δημιουργία ηχοχρωματικών περιβαλλόντων μέσα στα οποία μπορεί ο ακροατής να νιώσει τους ήχους, να φορτιστεί συναισθηματικά και να ταξιδέψει στο δικό του κόσμο φαντασίας.

Από τη 'μουσική της υπαίθρου' της Ιάβας, στη μουσική του Debussy: *Pagodes*.

Το 1889, όπως προαναφέρθηκε, ήταν μια χρονιά σταθμός στην εξέλιξη της μουσικής στην ιστορία. Μπορεί να χαρακτηριστεί ως το πέρασμα από το ρομαντισμό στο μοντερνισμό. Είναι η χρονιά όπου ο Debussy ήρθε σε επαφή με τη μουσική της Ιάβας στην Έκθεση του Παρισιού.

Η μουσική της Ιάβας ήρθε στη Δύση και έφερε μεγάλες αλλαγές στο τονικό μουσικό σύστημα. Πλέον το ενδιαφέρον στρέφεται σε μέχρι πρότινος άγνωστα μονοπάτια. Οι κανόνες φαίνεται να έχασαν την σπουδαιότητά τους. Ο ήχος απέκτησε νέα διάσταση, αποδεσμεύτηκε από τους περιορισμούς, απέκτησε νέο ρόλο. Χρησιμοποιήθηκε περισσότερο για να δώσει νόημα στις συνθήκες που άλλαζαν, παρά να επιβληθεί ως ένα γνωστό μοντέλο σε έναν ελάχιστα αναγνωρίσιμο κόσμο. Ο κατακερματισμός των τονικοτήτων σε μία δομή η οποία αναδύεται αργά, ελάχιστα ή και καθόλου μπορεί να διεγείρει με έναν πρωτόγνωρο τρόπο τις αισθήσεις των

ακροατών, ξυπνώντας πολλές φορές ένστικτα μη προσδιορίσιμα, συνειδητά και ασυνειδητά και πολλές φορές παρασέρνοντας τους σε καταστάσεις ονειροπόλησης. Αυτή η εξύψωση των αισθήσεων είναι το βασικό συστατικό της μουσικής του 21ου αιώνα.⁹⁹

Όταν μιλάμε για μουσική της Ιάβας και του Μπαλί, ουσιαστικά αναφερόμαστε στις υπαίθριες ορχήστρες κρουστών Gamelan. Ο μεγάλος όγκος πολλών ειδών κρουστών, οι αδιάκοποι επαναλαμβανόμενοι απόηχοι σχηματίζοντας διακροτήματα λόγο επιτηδευμένης διαφορετικότητας στο κούρδισμα, οι αυτοσχεδιαστικές μελωδικές μορφές οι οποίες κινούνται πάνω σε διάφορα επίπεδα ηχητικών 'χαλιών', οι χορευτές και τραγουδιστές μέσα από μια μορφή ύπνωσης, για χάρη κάποιας εξύμνησης κάποιου θεού ή για την απομάκρυνση του κακού, σε ρυθμούς εκστατικούς, φτάνοντας στα όρια της φρενίτιδας, ήταν μερικά χαρακτηριστικά τα οποία μάγεψαν στην κυριολεξία τον Debussy, και όχι μόνο, ενέπνευσαν αργότερα και άλλους συνθέτες, μέσα σε αυτούς και τον John Cage.

Η Gamelan μουσική έχει πολλές ομοιότητες με την ambient. Ήχοι εξελισσόμενοι σε εξωτερικό χώρο, με σκοπό τη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας, μυστικιστικής τελετουργίας, μέσα στην οποία ο χρόνος έχανε την υπόστασή του, επαναλαμβανόμενοι ήχοι που ενώνονταν με το περιβάλλον, δημιουργώντας αλληλεπιδράσεις με αυτό, θα μπορούσαν να είναι μερικά από τα κοινά χαρακτηριστικά τους. Αυτό στην πορεία της εργασίας θα αναλυθεί σε μεγαλύτερο βάθος, δίνοντας μια ολοκληρωμένη εικόνα για το είδος της ambient μουσικής.

Στο έργο του *Estampes*(1903), ο Debussy προσπάθησε να πειραματιστεί και να εξερευνήσει τους ήχους του πιάνου. Αυτό είναι ιδιαίτερα έντονο στο *Pagodes*, ένα από τα τρία κομμάτια που συνθέτουν το *Estampes*, και στο οποίο φαίνεται η βαθιά του επιρροή από τις ορχήστρες Gamelan και τη μουσική της Ινδονησίας. Ο θαυμασμός του Debussy προς αυτές τις ορχήστρες ήταν τόσο μεγάλος ώστε επηρέασε και όλο το έργο του μετά από το 1889 και την πρώτη επαφή του με αυτή τη μουσική. Σε ένα γράμμα του προς τον ποιητή Pierre Louys το 1895, ο Debussy είπε «Θυμήσου την μουσική της Ιάβας, η οποία περιείχε κάθε είδους 'απόχρωση', ακόμα κι εκείνες που δε μπορούμε πια να κατονομάσουμε. Η τονική και η δεσπόζουσα έγιναν άδειες σκιάς, για χρήση μόνο από τα μικρά χαζά παιδιά».¹⁰⁰ Σε μια άλλη μουσική κριτική, ο Debussy γράφει ότι «η πολύπλοκη πολυφωνία και

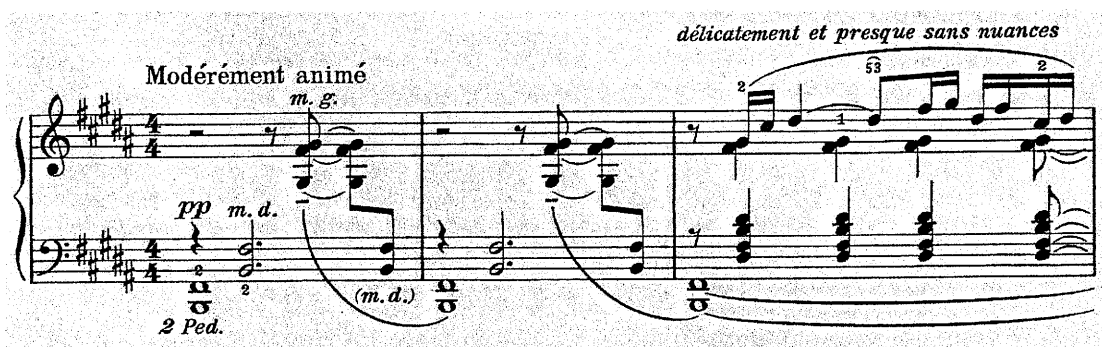
⁹⁹ Toop David, *ωκεανός του ήχου: αιθέριες συνομιλίες, περιβαλλοντικοί ήχοι & φανταστικοί κόσμοι*, μετ. Ηρακλής Ρενιέρης, εκδ. Ακτή - Οξύ ΕΠΕ, Αθήνα 1998. Σελ.12.

¹⁰⁰ Debussy, *Debussy letters*, Francois Lesure (Επιμ.), Roger Nichols(μετ.), Faber and Faber, 1987.

αντίστιξη της μουσικής από την Ινδονησία, κάνει τη μουσική του Παλεστρίνα να μοιάζει με παιδική», και μιλώντας για τα Ευρωπαϊκά κρουστά σε σύγκριση με τα αυτά των ορχηστρών Gamelan, ο Debussy συμπλήρωσε «πρέπει να παραδεχθούμε ότι τα δικά μας, δεν είναι τίποτα παραπάνω από θόρυβοι τσίρκου».¹⁰¹ Βέβαια, σε αυτό το σημείο δε μπορούμε να παραλείψουμε την άποψη του Satie για τη μουσική του τσίρκου, μια και ο Satie είναι ένας συνθέτης ο οποίος συνέβαλε ουσιαστικά στη διαμόρφωση της ambient μουσικής. Οι συνθέσεις του είναι επηρεασμένες από το music hall και το rag time, όπου για βιοποριστικούς λόγους έπρεπε να βρίσκεται, λέγοντας «Ας μη ξεχνάμε τι χρωστάμε στο music hall και στο τσίρκο. Οι σύγχρονες δημιουργίες και τάσεις, οι πιο παράξενοι νεωτερισμοί της τέχνης μας ξεκίνησαν από αυτά».¹⁰² Παρ' όλο που οι σχέσεις του Debussy με το Satie ήταν πολύ στενές, οι διαφορετικές απόψεις τους για τη μουσική του τσίρκου μπορεί να οφείλονταν στο διαφορετικό τρόπο ζωής και τη διαφορετική ιδιοσυγκρασία του καθενός.

Σύμφωνα με τον Tamagawa Kiyoshi, το *Pagodes* φέρει πέντε κοινά χαρακτηριστικά με τη μουσική της Ιάβας. Στο μέτρο 3 πρωτοεμφανίζεται η πεντατονική κλίμακα στα μαύρα πλήκτρα, C#-D#-F#-G#-A#, η οποία θυμίζει την πεντατονική κλίμακα *slendro*.

Εικόνα 4.1
Τα πρώτα 3 μέτρα από το *Pagodes* του Claude Debussy



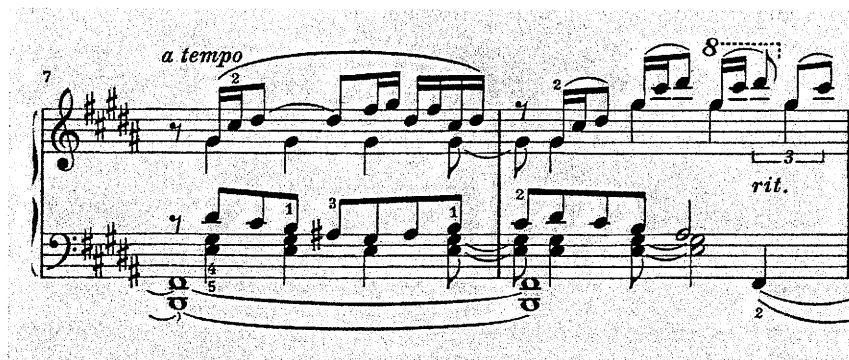
Στη συνέχεια αυτή εξελίσσεται και διαφοροποιείται, πάντα όμως σύμφωνα με το ύφος της *slendro*. Σε πολλά σημεία, όπως στο μέτρο 37, κάνει χρήση των τεσσάρων από τις πέντε νότες της πεντατονικής κλίμακας, όπως συμβαίνει και στα κομμάτια των Gamelan. Ο ήχος και η χροιά των ορχηστρών Gamelan είναι πολύ πλούσιος και πιο ολοκληρωμένος από το *Pagodes*, με τη συνεχή συνήχηση των

¹⁰¹ Roberts Paul, *Images: The piano works of Claude Debussy*, Amadeus Press, Portland, Oregon 1996. Σελ. 156-157.

¹⁰² Σατί Έρικ, *Εκτός ήχου*, μετ. Μαρία Ευσταθιάδη, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1990. Σελ. 10.

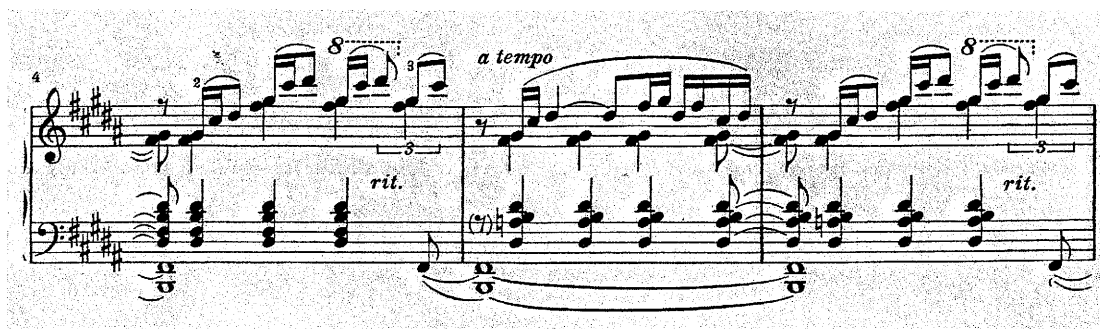
κουδουνιών και των gongs, πράμα που ο Debussy το ενσωμάτωσε ήδη από τα πρώτα δύο μέτρα με μαλακά στακάτο με πεντάλ, συχνά σε οκτάβες, 4ες και 5ες στην υψηλή περιοχή του πιάνο. Η κύρια μελωδία παρουσιάζεται στη μεσαία περιοχή του πιάνου, όπως και στις Gamelan, όπου αποτελεί τον πυρήνα της μελωδίας που ακούγεται.

Εικόνα 4.2
Μέτρα 7-8 από το *Pagodes* του Claude Debussy



Στο *Pagodes*, όπως και στα κομμάτια Gamelan, μπορούμε να διακρίνουμε διάφορα στρώματα ήχου. Στη χαμηλή περιοχή του πιάνου ακούγονται περιοδικά νότες μεγάλης χρονικής διάρκειας, στη μεσαία περιοχή εμφανίζεται η μελωδία σε μικρότερες χρονικές αξίες, και στη ψηλή περιοχή υπάρχουν πιο γρήγορες μορφές ηχητικού υλικού. Στο *Pagodes* είναι χαρακτηριστική η κυκλική μορφή του, η αίσθηση της διαρκούς ανακύκλωσης του ήχου για παράδειγμα στα μέτρα 4, 6, 8, 10, βασικό χαρακτηριστικό της Gamelan μουσικής.

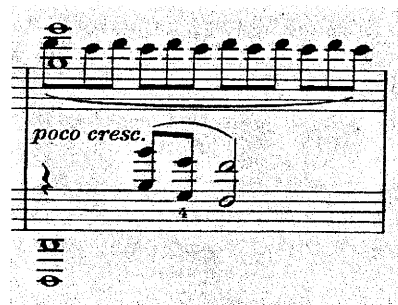
Εικόνα 4.3
Μέτρα 4-6 από το *Pagodes* του Claude Debussy



Ένα άλλο στοιχείο που χαρακτηρίζει το *Pagodes*, περισσότερο ίσως από κάθε άλλο έργο του Debussy είναι η ρυθμική πολυπλοκότητα. Για παράδειγμα στο μέτρο

21, οι τρεις χρόνοι αντιστοιχούν σε δύο, όπως και στο μέτρο 37 με ακόμα πιο πολύπλοκο ρυθμό.¹⁰³

Εικόνα 4.4
Μέτρο 21 από το *Pagodes* του Claude Debussy



Αυτά είναι τα σημαντικότερα κοινά σημεία στη μουσική του Debussy με τη μουσική της Ιάβας. Το ηχητικό αποτέλεσμα από την επιρροή αυτή μπορεί να δημιουργήσει μια περίεργη ατμόσφαιρα, μια ηχητική κατάσταση να αιωρείται στο χώρο, ένα υπόκωφο, σχεδόν ονειρικό περιβάλλον. Το περιβάλλον που αργότερα θα ευδοκιμήσει η ατμοσφαιρική μουσική (ambient music). Τόσο η μουσική του Debussy, όσο και η μουσική ambient κινούνται γύρω από ένα κοινό κεντρικό άξονα. Έχουν κοινό στόχο, ένα ηχητικό περιβάλλον, μέσα στο οποίο να αφήνονται ελεύθερες οι αισθήσεις, αβίαστα να κινούνται και να εξελίσσονται.

Μουσική έξω από τις αίθουσες συναυλιών.

Σε ένα άρθρο¹⁰⁴ που δημοσιεύτηκε το 1903, ο Debussy επικρίνει την μετριότητα των περισσότερων πρακτικών που περικλείονται από τον όρο “open-air music” δηλαδή “μουσική σε εξωτερικούς χώρους” και μάλιστα προτείνει ένα πιο έξυπνο και άμεσο είδος μουσικής σε εξωτερικούς χώρους, η οποία να εκμεταλλεύεται τα πλεονεκτήματα του ανοιχτού χώρου και τη μουσική ακουστική στα πάρκα και στους δρόμους. Στο άρθρο αναφέρει ότι θα μπορούσε να φανταστεί έναν πιο απλό τρόπο διασκέδασης σε μεγαλύτερη αρμονία μέσα σε ένα φυσικό περιβάλλον. Πίστευε πως οι στρατιωτικές μπάντες θα μπορούσαν να ήταν κάτι παραπάνω από συνοδεία μιας αυστηρής στρατιωτικής παρέλασης. Οι πλανόμοι

¹⁰³ Tamagawa Kiyoshi, *Echoes from the East: The Javanese Gamelan and its influence on the music of Claude Debussy*, D.M.A. document. The university of Texas, Austin 1988. Σελ. 32-35.

¹⁰⁴ Debussy, *open air music*, Gil Blas, 19/01/1903, *Monsieur Croche the Dilettante Hater*, Librairie Gallimard (Επιμ.), B.N.Langdon Davies (μετ.), Dover Publications, Inc., New York 1827. Σελ. 31-33.

ήχοι της μπάντας, πραγματικά μπορούν να μιλήσουν στις καρδιές όλων και να συγκινήσουν τον πατριωτισμό τους. Βέβαια ο Debussy, σύμφωνα με το άρθρο, φανταζόταν μια μεγάλη ορχήστρα αποτελούμενη και από ανθρώπινες φωνές, η οποία θα ερμήνευε έργα γραμμένα καθαρά για μουσική εξωτερικών χώρων, με τολμηρά φωνητικά και πολλά εφέ από τα μουσικά όργανα. Η αρμονία της μουσικής έξω από τις αίθουσες συναυλιών, επιτέλους θα έβρισκαν το πραγματικό τους περιβάλλον. Τόνισε επίσης πως ο σκοπός αυτής της αλλαγής του χώρου δεν έχει να κάνει με τη διεύρυνση του ήχου από την επαναλαμβανόμενη ηχώ, αλλά η χρήση της ηχούς για να προλογίσει η μουσική ένα αρμονικό ονειρικό συναίσθημα στο κοινό. Εφόσον η μουσική μπορεί να εναρμονίσει τόσο μοναδικά τον απαλό ήχο από το αεράκι σε συνδυασμό με το θρόισμα των φύλλων και το γλυκό άρωμα των λουλουδιών, φαίνεται να γίνεται ένα με τη φύση, μέρος του περιβάλλοντος.

Προχωρώντας τώρα από την άποψη του Debussy για πραγματική “μουσική εξωτερικών χώρων” στην ‘ποιητική’ έννοια αυτής, βλέπουμε πως η αισθητική του Debussy για τους ήχους μπορεί να συσχετιστεί με αυτή της ambient μουσικής. Η δημιουργική φαντασία του αντανακλά μια ελεύθερη, ‘ατμοσφαιρική’, ηχητική απεικόνιση στη μουσική συναυλιακών χώρων. Αυτό που προσπάθησε να φέρει στο χώρο αυτό (αίθουσα συναυλιών) είναι η εμπειρία ήχων αλλά και οπτικών εικόνων των εξωτερικών χώρων, φαντασιώνοντας ή ανακαλώντας μνήμες από το περιβάλλον.¹⁰⁵ Η μουσική γίνεται φορέας του περιβάλλοντος και πιο πολύ από κάθε άλλη εποχή, οι σχέσεις μουσική και περιβάλλον δυναμώνουν. Η ηρεμία και αρμονία του περιβάλλοντος αποκτούν ζωτικό χαρακτήρα στη μουσική. Αυτή η αίσθηση εναρμόνισης με το περιβάλλον είναι καθοριστικής σημασίας και στην ambient μουσική. Ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα της αισθητικής αυτής του Debussy είναι το *Images*. Οι ποιητικοί τίτλοι και υπότιτλοι που επέλεξε να βάλει, δίνουν μια καθαρή ιδέα για τον εξωτερικό χώρο στον οποίο δούλευε. Το έργο αυτό έχει πολλά μέρη και είναι γραμμένο σε πολλά στάδια, από το 1905 έως το 1912. Η προσεγμένη, καλοσχηματισμένη μορφή του και η λεπτή μουσική απόχρωση του η οποία αντανακλάται κατά τη διάρκεια της εκτέλεσής του, είχε σαν αποτέλεσμα να προσδίδει ένα αίσθημα ολοκληρωτικής αμεσότητας. Ο ίδιος ο Debussy, σε ένα γράμμα του προς τον Andre Caplet, σχολίασε πως η μουσική του *Iberia*¹⁰⁶, δίνει μια

¹⁰⁵ Stefanou D., "Placing the Musical Landscape: Performance, Spatiality, and the Primacy of Experience." Διδακτορική Διατριβή, University of London, 2004. Σελ.63-67.

¹⁰⁶ Το *Iberia* αποτελεί ένα από τα τρία ορχηστρικά κομμάτια του σετ των ορχηστρικών *Images* και γίνεται αναφορά σε αυτό γιατί η χρονολογία σύνθεσής του (1905-1908) είναι περίπου αυτή της σύνθεσης των τριών κομματιών στην συλλογή *Images* για πιάνο.

αίσθηση μουσικής ροής, τόσο φυσική, όπως συμβαίνει με τη ροή στη φύση, που θα μπορούσε να μην ήταν καν γραμμένο σε παρτιτούρα, αφήνοντας αυθόρμητα και αβίαστα να ξεδιπλώνεται.¹⁰⁷

¹⁰⁷ *Reading Diversity*, Charles Forsdick & Susan Marson (επιμ.), University of Glasgow, French & German Publications 2000. Σελ. 132-133.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στην ambient μουσική, όπως και σε κάθε είδος μουσικής, διακρίνονται διάφορα επίπεδα αναφοράς και εμβάθυνσης. Στην παρούσα εργασία τα σημεία στα οποία έγινε εστίαση είχαν να κάνουν με τα βασικά χαρακτηριστικά της, κατασκευαστικά και λειτουργικά, και ο εντοπισμός αυτών των χαρακτηριστικών σε προγενέστερους, του Brian Eno, συνθέτες, δημιουργώντας έτσι σύνδεσμους της ambient με αυτούς. Πέρα όμως από τη διερεύνηση αυτή, μπορούμε να αναλογιστούμε την ambient μουσική ως μέρος ενός γενικότερου κοινωνικού πλαισίου, κάτι που θα μπορούσε να αποτελέσει ένα επιπλέον επίπεδο έρευνας.

Η δεκαετία του '70, κατά την οποία έκανε την εμφάνισή της η ambient μουσική, κατακλύεται από ένα πνεύμα κοινωνικής απελευθέρωσης και λαϊκισμού. Βέβαια η μεγάλη επανάσταση σχεδόν σε όλους τους τομείς είχε ξεκινήσει ήδη από τη δεκαετία του '50 και '60, σε παγκόσμιο επίπεδο. Επαναστάσεις που ξεκινούσαν ήδη μέσα από την οικογένεια, θέτοντας νέους κανόνες συμπεριφοράς με ευρύ κοινωνικό αντίκτυπο, επαναστάσεις των νέων, διεκδικώντας μια διαφορετική θέση στην κοινωνία, επαναστάσεις για τα ανθρώπινα δικαιώματα, οικονομική επανάσταση, τεχνολογική επανάσταση και γενικότερα επανάσταση σε κάθε τι ήταν εγκλωβισμένο κάτω από τα κοινωνικοπολιτικά 'πρέπει'. Κατά συνέπεια, οι τέχνες δεν θα μπορούσαν να αποφύγουν αυτή τη θύελλα των κοινωνικών αλλαγών, αφού και αυτές είναι μέρος των κοινωνιών. Όλες αυτές οι επαναστάσεις είχαν ένα στόχο: την προώθηση της λαϊκής / αστικής κουλτούρας. Όλα προσπαθούσαν να έρθουν πιο κοντά στο λαό και τις ανάγκες του, κάνοντάς τον να αποτελεί το βασικό πυρήνα των κοινωνιών.

Η τεχνολογία επέφερε επανάσταση στις τέχνες, καθιστώντας τις πανταχού παρούσες. Στη μουσική, το ραδιόφωνο είχε ήδη φέρει τον ήχο, τις λέξεις και τη μουσική, στα περισσότερα νοικοκυριά του ανεπτυγμένου κόσμου και πιο καθυστερημένα στις λιγότερο ανεπτυγμένες χώρες. Η οικουμενικότητά του όμως οφείλεται στο τρανζίστορ, λόγω του μικρού μεγέθους του και της λειτουργίας του με απλές μπαταρίες και όχι με ηλεκτρικό ρεύμα. Το γραμμόφωνο ή το πικάπ ήταν ήδη απαρχαιωμένα και είχαν αντικατασταθεί με βελτιωμένα μέσα αναπαραγωγής δίσκων και κασετών, προκαλώντας την άνθηση της μουσικής βιομηχανίας. Κατά τη δεκαετία του '70 και ακόμα περισσότερο στη δεκαετία του '80, η μουσική πλέον βρισκόταν παντού. Μπορούσε να συνοδεύει τα άτομα σε οποιαδήποτε δραστηριότητά τους. Κάτι παρόμοιο συνέβη και με την τηλεόραση και λίγο αργότερα με το βίντεο, τα οποία

έγιναν ιδιαίτερα δημοφιλή τις δεκαετίες αυτές. Η τεχνολογία μεταμόρφωσε τον κόσμο των τεχνών, σε ένα κόσμο όπου επικρατούσε η λαϊκή τέχνη και η ψυχαγωγία, κατά τον οποίο η «λόγια ή υψηλή τέχνη» είχε περιοριστεί. Η κοινή κουλτούρα κάθε αστικοποιημένης χώρας μετά τη δεκαετία του '70, βασιζόταν στη βιομηχανία μαζικής ψυχαγωγίας, τον κινηματογράφο, το ραδιόφωνο, την τηλεόραση, τη μουσική pop, περιορίζοντας την «υψηλή τέχνη» σε ένα γκέτο για τις ελίτ.¹⁰⁸

Ήδη από τη δεκαετία του '50, η οργάνωση των κοινωνιών ήταν δομημένη σύμφωνα με τα πρότυπα καταναλωτισμού και εμπορευματοποίησης κατά τα οποία η τέχνη δε θα μπορούσε να μείνει ανέπαφη. Τα μεγάλα κέρδη από τη μαζική παραγωγή, για παράδειγμα μουσικών δίσκων, έγιναν και ο πρωταρχικός στόχος των εταιριών. Η ποιότητα και η διατήρηση της «λόγιας» ή παραδοσιακής μουσικής ήταν σε δεύτερη μοίρα και υπήρχε μόνο ως αναβίωση ενός μουσειακού είδους. Χαρακτηριστικά, ο E. Hobsbawm, στο βιβλίο του *Η εποχή των άκρων* (σελ.652) μιλάει για τη εμπορευματοποίηση της τέχνης κατά τη δεκαετία του '50, λέγοντας:

Η δισκογραφική βιομηχανία που έβγαλε τεράστια κέρδη από τη μουσική rock, ούτε δημιούργησε τη μουσική αυτή ούτε τη σχεδίασε εκ των προτέρων. Την πήρε από τους ερασιτέχνες και από τους μικρούς οργανοπαίχτες του πεζοδρομίου που την είχαν ανακαλύψει. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι στη διαδικασία αυτή η μουσική rock νοθεύτηκε. Η «Τέχνη» (εάν αυτή ήταν η σωστή λέξη) θεωρούσαν ότι προέρχεται από το έδαφος και όχι από τα σπάνια λουλούδια που ανθίζουν μέσα από αυτό. Επιπλέον, καθώς τόσο η αγορά όσο και ο αντι-ελιτιστικός ριζοσπαστισμός ασπάζονταν από κοινού το λαϊκισμό, το σημαντικό για την τέχνη δεν ήταν η διάκριση μεταξύ καλής και κακής, εκλεπτυσμένης και απλοϊκής, αλλά μεταξύ αυτής που είχε απήχηση στους περισσότερους και αυτής στους λιγότερους. Το γεγονός αυτό δεν άφηνε και πολύ χώρο για την παλαιά έννοια και αντίληψη περί τέχνης.

Μέσα σε ένα τέτοιο κοινωνικό περιβάλλον και κάτω από αυτές τις συνθήκες αντιμετώπισης της τέχνης, έκανε την εμφάνισή της και η ambient μουσική. Πολύ εύλογα κάποιος θα αναρωτιόταν για την ποιότητά της ή την αξία της. Παρόλο που στην ambient μουσική παρατηρούμε στοιχεία από διάφορα είδη μουσικής τα οποία εντάσσονται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο ελιτισμού, όπως για παράδειγμα είναι η μουσική των μινιμαλιστών, δε θα μπορούσε να μην είχε το στίγμα της μαζικοποίησης. Είναι λογικό βέβαια αφού αυτή η μουσική από λειτουργικής πλευράς

¹⁰⁸ Hobsbawm Eric, *Η εποχή των άκρων: ο σύντομος 20^{ος} αιώνας, 1914-1990*, μετ. Καπετανγιάννης Βασίλης, Θεμέλιο, Αθήνα 2006. Σελ.635-661.

είναι κατασκευασμένη για να απευθύνεται στο ευρύ κοινό, μια και κατά κύριο λόγο ακούγεται σε δημόσιους χώρους, όπως εστιατόρια, καφετέριες, αεροδρόμια κ.α. Είναι κατασκευασμένη για να εξυπηρετεί τις ανάγκες της αστικής κοινωνίας, κάτι που την καθιστά ιδιαίτερης σημασίας και μοναδικής αξίας. Είναι μια ιδιαίτερα δύσκολη μουσική σε συνθετικό επίπεδο, έτσι ώστε να λειτουργεί με επιτυχία και να πραγματοποιεί τους στόχους για τους οποίους είναι κατασκευασμένη. Όσο επιφανειακή και αν ακούγεται στο κοινό αυτή, τόσο πολύπλοκη και βαθιά μπορεί να είναι ταυτόχρονα. Από αυτήν την άποψη, δεν μπορούμε να μην αναγνωρίσουμε την ποιοτική της επιφάνεια. Αλλά όπως και κάθε τι στην περίοδο του '70 και '80, έτσι και αυτό το είδος της μουσικής, λόγω της μεγάλης διάδοσής της, έγινε υποχείριο των κερδοφόρων δισκογραφικών εταιριών.

Στη δεκαετία του '80 η ambient παίρνει διάφορα ονόματα και ιδιότητες: Dark Ambient, New Age Music, Fourth World Music και άλλα. Κατά τα τέλη όμως της δεκαετίας του '80 και αρχές της δεκαετίας του '90, απέκτησε πάλι μια νέα υπόσταση, σε μια μετάλλαξη με την έξαρση της ηλεκτρονικής club μουσικής. Στα clubs της Νέας Υόρκης δημιουργήθηκαν νέοι χώροι, στους οποίους οι θαμώνες μπορούσαν να «χαλαρώσουν» υπό την επήρεια αντίστοιχα σχεδιασμένων ναρκωτικών. Αυτοί οι χώροι ονομάστηκαν Lounges. Εκεί, για τη χαλάρωση ακούγονταν από τα ηχεία ήρεμη, γαλήνια και βυθιστική μουσική. Αυτό συνέβαλε στη γέννηση και άνοδο μιας νέας μορφής ηλεκτρονικής μουσικής, μέσα στην οποία σχήματα όπως οι Orb, οι the KLF και άλλοι έδρασαν. Το 1992 παρουσιάζεται στο κοινό ένας νέος καλλιτέχνης, ο οποίος αποτελεί το δεύτερο σημαντικότερο σταθμό της ambient μουσικής, μετά από αυτό του Brian Eno το 1978. Εμφανίζεται με το όνομα Aphex Twin και ο δίσκος του έχει το όνομα *Selected Ambient Works 85-92*, ενώ το 1994 επαναλαμβάνει τη προσπάθειά του με το δίσκο *Selected Ambient Works Volume II*. Ο Brian Eno τον αναλαμβάνει υπό την προστασία του, ενώ έχει μεγάλη απήχηση στο κοινό. Έπειτα όμως ακολουθεί το δρόμο της techno και αργότερα της electronica, από όπου και είχε ξεκινήσει. Τέλος, θα πρέπει να γίνει αναφορά και σε ένα από τα μεγαλύτερα σχήματα της μουσικής περιβάλλοντος, τους Biosphere. Οι Biosphere ίσως να είναι πιο κοντά από όλους στη προέλευση και όνομα της ambient σαν 'μουσική περιβάλλοντος'. Με samples από φυσικούς ήχους, είναι κοντύτερα από όλους στη μουσική του Debussy και Satie. Αξίζει να δοθεί προσοχή στο δίσκο του *Substrada* (1997), καθώς και στον

Shenzhou (2000), όπου με μεγάλο σεβασμό έχουν παντρέψει samples από μουσική του Debussy με τα layers της μουσικής των Biosphere.¹⁰⁹

Η αλήθεια είναι ότι η ambient μουσική στη μορφή που είχε διαμορφωθεί από τον Brian Eno, έχει πέσει πολύ σε δημοτικότητα πλέον. Το κοινό της έχει συρρικνωθεί. Η εξελικτική της πορεία την οδήγησε σε καινούρια μουσικά μονοπάτια, πλησιάζοντας περισσότερο στις ανάγκες της σύγχρονης κοινωνίας του 21^{ου} αιώνα. Η μουσική ούτως ή άλλως ποτέ δεν ήταν μια τέχνη ανεξάρτητη από την κοινωνία. Πάντα σχεδόν ακολουθούσε τις καινούριες τάσεις και αλλαγές μέσα στην κοινωνία και πάντα προσπαθούσε να είναι επίκαιρη και να ενημερώνει ή να ενημερώνεται από κάθε νέο.

¹⁰⁹ Τα στοιχεία της παραπάνω παραγράφου έχουν ανακτηθεί από το internet μέσω της διεύθυνσης en.wikipedia.org/wiki/Ambient_music στις 17/4/2009.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

1. Σημειώσεις του Brian Eno που περιλαμβάνονται στο δίσκο *Music for Airports*

AMBIENT MUSIC (liner notes of *Music For Airports*)

The concept of music designed specifically as a background feature in the environment was pioneered by Muzak Inc. in the fifties, and has since come to be known generically by the term Muzak. The connotations that this term carries are those particularly associated with the kind of material that Muzak Inc. produces - familiar tunes arranged and orchestrated in a lightweight and derivative manner. Understandably, this has led most discerning listeners (and most composers) to dismiss entirely the concept of environmental music as an idea worthy of attention.

Over the past three years, I have become interested in the use of music as ambience, and have come to believe that it is possible to produce material that can be used thus without being in any way compromised. To create a distinction between my own experiments in this area and the products of the various purveyors of canned music, I have begun using the term Ambient Music.

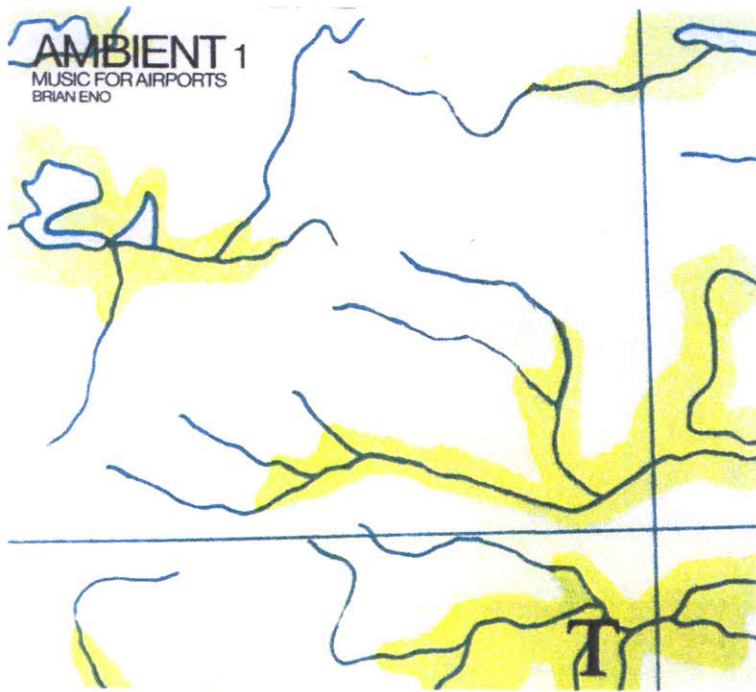
An ambience is defined as an atmosphere, or a surrounding influence: a tint. My intention is to produce original pieces ostensibly (but not exclusively) for particular times and situations with a view to building up a small but versatile catalogue of environmental music suited to a wide variety of moods and atmospheres.

Whereas the extant canned music companies proceed from the basis of regularizing environments by blanketing their acoustic and atmospheric idiosyncracies, Ambient Music is intended to enhance these. Whereas conventional background music is produced by stripping away all sense of doubt and uncertainty (and thus all genuine interest) from the music, Ambient Music retains these qualities. And whereas their intention is to 'brighten' the environment by adding stimulus to it (thus supposedly alleviating the tedium of routine tasks and levelling out the natural ups and downs of the body rhythms) Ambient Music is intended to induce calm and a space to think.

Ambient Music must be able to accommodate many levels of listening attention without enforcing one in particular; it must be as ignorable as it is interesting.

BRIAN ENO
September 1978

2. Εξώφυλλο του δίσκου *Music for Airports*



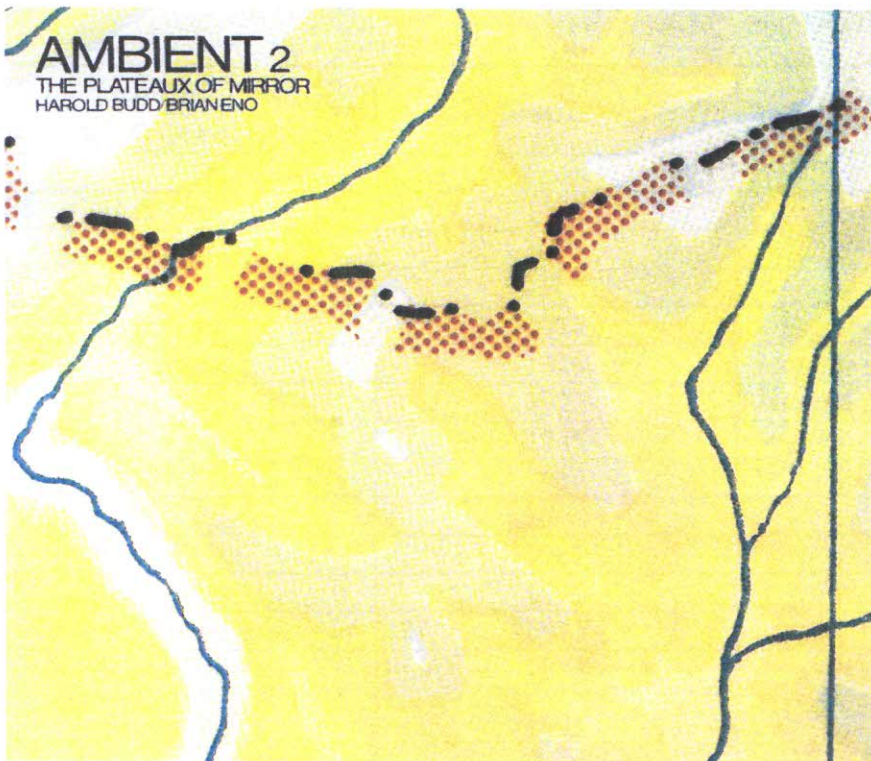
3. Οπιστόφυλλο του δίσκου *Music for Airports*

AMBIENT # 1 MUSIC FOR AIRPORTS

2310 647

The back cover of the CD case displays the musical score for 'Ambient 1: Music for Airports'. It consists of four staves of music notation, each with a time signature and a duration. The first staff is marked '1/1' and '16:30', featuring a complex, rhythmic pattern of notes and rests. The second staff is marked '2/1' and '8:20', showing a more sparse, atmospheric texture. The third staff is marked '1/2' and '11:30', with a similar complex rhythmic pattern. The fourth staff is marked '2/2' and '6:00', featuring a more traditional, melodic line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, typical of Eno's ambient music style.

4. Εξώφυλλο του δίσκου *The Plateaux of Mirror*



5. Εξώφυλλο του δίσκου *No Pussyfooting*, FRIPP & ENO



ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΣΕ ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΣΕΙΡΑ

| Όνομα συνθέτη/συγκροτήματος | Χρονολογία | Έργο |
|--|------------|---|
| Προτεινόμενη δισκογραφία από Debussy μέχρι Eno | | |
| Erik Satie | 1888 | <i>Gymnopedies</i> |
| Claude Debussy | 1903 | <i>Estampes-Pagodes</i> |
| Claude Debussy | 1905 | <i>La Mer</i> |
| Erik Satie | 1917 | <i>Musique d' ameublement 1</i> |
| Erik Satie | 1920 | <i>Musique d' ameublement 2</i> |
| Erik Satie | 1923 | <i>Musique d' ameublement 3</i> |
| John Cage | 1948 | <i>In A Landscape</i> |
| La Monte Young | 1962 | <i>The Tortoise</i> |
| Terry Riley | 1964 | <i>In C</i> |
| Steve Reich | 1967 | <i>Piano Phase</i> |
| Philip Glass | 1969 | <i>Music in Fifths</i> |
| Fripp & Brian Eno | 1973 | <i>No Pussyfooting</i> |
| Brian Eno | 1975 | <i>Discreet Music</i> |
| Brian Eno | 1978 | <i>Ambient 1/Music for Airports</i> |
| Brian Eno | 1980 | <i>Ambient 2/The Plateaux of Mirror</i> |
| Προτεινόμενη δισκογραφία μετά τον Eno | | |
| The KLF | 1990 | <i>Chill Out</i> |
| The Orb | 1991 | <i>The Orb's Adventures Beyond the Ultraworld</i> |
| Aphex Twin | 1992 | <i>Selected Ambient Works 85-92</i> |
| Aphex Twin | 1994 | <i>Selected Ambient Works Volume II</i> |
| Biosphere | 1997 | <i>Substrata</i> |
| Darshan Ambient | 1999 | <i>The End Of Days</i> |
| Moby aka Voodoo Child | 2005 | <i>Hotel: Ambient</i> |
| Deep Space | 2007 | <i>Slow Moving Lifeforms Volume I</i> |

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Γκρίφιθς Πολ, *μοντέρνα μουσική*, μετ. Μαρία Κώττσιου, εκδ. Ι. Ζαχαρόπουλος Α.Ε., Αθήνα 1993.
- Σάλτσμαν Έρικ, *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα*, μετ. Γιώργος Ζερβός, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1983.
- Σατί Έρικ, *Εκτός ήχου*, μετ. Μαρία Ευσταθιάδη, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1990.
- Χαμουδόπουλος Α. Δημήτριος, *Η τέχνη των ήχων: κόσμοι του πραγματικού και του ασύλληπτου*, Μουσικές μελέτες, εκδ. Παπαρηγορίου – Νάκας.
- Abravanel Claude, *Symbolism and performance*, James R. Briscoe, (επιμ.), *Debussy in performance*, New Haven & London: Yale University Press, 1999.
- Aronson Arnold, *American Avant-Garde Theatre: A History*, Routledge, London 2000.
- Attali Jacques, *Θόρυβοι*, δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής, μετ. Ντενίζ Ανδριτσάνου, επιμ. Γιάννης Κρητικός, εκδ. Ράππα, Αθήνα 1991.
- Cage John, *For the Birds: In Conversation with Daniel Charles*, Marion Boyars, London 1981.
- Cage John, *Silence, Lectures and Writings*, Marion Boyars, London 1978.
- Capwell Charles, *Excursions in World Music, chapter 6: The music of Indonesia*, second edition, Prentice Hall, New Jersey 1992.
- Chadabe Joel, *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music*, Prentice Hall, Upper Saddle River, New Jersey 1997.
- Coomaraswamy Ananda (1934), *The Transformation of Nature in Art*, Mass.: Harvard University Press, Cambridge 1971.
- Cope H. David, *New Directions in Music*, fourth edition, Pub. Wm C. Brown Company Publishers University of California, Santa Cruz 1984.
- Debussy Claude, *Debussy letters*, Francois Lesure (Επιμ.), Roger Nichols (μετ.), Faber and Faber, 1987.
- Debussy Claude, *open air music*, Gil Blas, 19/01/1903, *Monsieur Croche the Dilettante Hater*, Libraire Gallimard (Επιμ.), B.N. Langdon Davies (μετ.), Dover Publications, Inc., New York 1827.
- Fetterman R. William, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, Harwood, Amsterdam 1996.
- Goldberg Roselee, *Performance art: From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, London 1991.
- Grimme H. Karin, *impressionism*, ed. Norbert Wolf, Taschen 2007.
- Hansen Al, *A Primer of Happenings and Time-space Art*, New York 1968.
- Hobsbawm Eric, *Η εποχή των άκρων: ο σύντομος 20^{ος} αιώνας, 1914-1990*, μετ. Καπετανγιάννης Βασίλης, Θεμέλιο, Αθήνα 2006.
- Kaprow Allen, *Assemblage, Enviroments and Happenigs*, Abrams, New York 1966.
- Key Susan, 'John Cage's *Imaginary Landscape No.1*: Through the Looking Glass, στο David W. Patterson (ed.), *John Cage: Music, Philosophy and Intention, 1933-1950*, Routledge Publishing, Inc, New York 2002.
- Manning Peter, *Electronic and Computer Music*, revised and expanded edition, Oxford University Press, New York 2004.

- May Elizabeth, *Musics of many cultures: an introduction*, chapter 7: Musical Strata in Sumatra, Java and Bali, by Margaret J. Kartomi, University of California Press 1983.
- Marcus Tony, 'AMBIENT: basic ambient story', στο Peter Shapiro (ed.), *MODULATIONS: A history of electronic music, throbbing words on sound*, Caipirinha, New York 2000.
- Mayers H. Rollo, *Erik Satie*, Dover Publications, Inc., New York 1968.
- Mertens Wim, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, translated by J. Hautekiet, Preface by Michael Nyman, Kahn & Averill, London 2007.
- Michels Ulrich, *Ατλας της μουσικής*, τόμος 2^{ος}, πρωτότυπη έκδ. D.T.V. & Barenreiter (1985), μετάφραση και μουσικολογική επιμέλεια Ι.Ε.Μ.Α., εκδ. Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995.
- Nyman Michael, *Experimental Music, Cage and Beyond* – 2nd ed., with a foreword by Brian Eno, CUP, Cambridge 1999.
- Oscar Thompson, *Debussy: Man and Artist*, Dodd, Mead and company, New York 1937.
- Prendergast Mark, *the ambient century: from Mahler to trance-the evolution of sound in the electronic age*, Bloomsbury, London 2000.
- Pritchett James, *The Music of John Cage*, CUP, Cambridge 1993.
- *Reading Diversity*, Charles Forsdick & Susan Marson (επιμ.), University of Glasgow, French & German Publications 2000.
- Radano M. Ronald, *Interpreting Muzak: Speculations on Musical Experience in Everyday Life*, Publ. University of Illinois Press, Vol.7, No.4, Winter 1989, pp.448-460.
- Roberts Paul, *Images: The piano works of Claude Debussy*, Amadeus Press, Portland, Oregon 1996.
- Sabbe Herman, *Stroop uit de Kosmos*, in *Kunst en Kultuur*, 1, Brussels 1979.
- Salzman Erik, *Twentieth-Century Music: An Introduction*, 3th edition, Prentice Hall, Englewood Cliffs 1988.
- Schmitz E. Robert, *The piano works of Claude Debussy*, foreword by Virgil Thomson, Dover Publications, Inc., New York 1966.
- Smith Rob, "What Is Spacemusic", *FM 91 Public Radio*, Feb. 1987, 6.
- Stefanou D., "Placing the Musical Landscape: Performance, Spatiality, and the Primacy of Experience." Διδακτορική Διατριβή, University of London, 2004.
- Strickland Edward, *Minimalism: Origins*, Indiana University Press, Bloomington 1993.
- Tagg Philip, "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practise", *2 Popular Music*, 1982, 37-67.
- Tamagawa Kiyoshi, *Echoes from the East: The Javanese Gamelan and its influence on the music of Claude Debussy*, D.M.A. document. The university of Texas, Austin 1988.
- Tamm Eric, *brian eno: his music and the vertical color of sound*, Da capo press, New York 1995.
- Taylor Paul, *Popular Music Since 1955: A Critical Guid to the Literature*, G. K. Hall, Boston 1985.
- Toop David, *ωκεανός του ήχου: αιθέριες συνομιλίες, περιβαλλοντικοί ήχοι & φανταστικοί κόσμοι*, μετ. Ηρακλής Ρενιέρης, εκδ. Ακτή – Οξύ ΕΠΕ, Αθήνα 1998.
- Wellesz Egon, *The new Oxford history of music: Ancient and Oriental music*, Oxford University Press, London 1957.

- Whittington Stephen, '*Serious Immobilities: On the centenary of Erik Satie's Vexations*', available on his website, the University of Adelaide, Australia 1999.
- Williams Alastair, 'Cage and Postmodernism', στο David Nicholls (ed.), *The Cambridge Companion to John Cage*, CUP, Cambridge 2002.